

‘이 이야기’를 말하는 ‘나’는 누구인가?

— 신경숙 장편소설 『외딴방』의 자전적 서사의 규약을 중심으로

장 기 영*

요약

본 연구는 신경숙의 장편소설 『외딴방』에 나타나는 자기지시적 서술 전략과 연표적 장치인 ‘나’의 작동 방식을 분석함으로써, 이 작품이 구축하는 자전성의 공간과 그것에 의해 일어나는 독서 규약을 고찰하는 데 목적이 있다. 『외딴방』은 출간 당시부터 노동소설, 후일담 소설, 소설가 소설, 자전적 소설 등 다양한 장르 범주와 접촉되며, 특히 “사실도 픽션도 아닌 그 중간쯤의 글”이라는 자기 규정을 통해 허구와 사실 사이의 ‘애매함’을 전면화한 작품으로 읽혀왔다. 본고는 이러한 애매함이 특히 독자로 하여금 특정한 방식의 읽기를 수행하도록 유도하는 서사적 전략임에 주목한다.

이를 위해 본 연구는 웨인 C. 부스와 시모어 채트먼의 ‘내포 작가/내포 독자’ 개념, 폴 리콕르의 ‘삼중의 미메시스’, 그리고 ‘오토픽션’ 논의를 이론적 기반으로 삼는다. 특히 『외딴방』의 외화와 내화 구조를 중심으로, 작품 내부의 ‘나’가 서술자인 물-작가의 층위를 어떻게 가로지르며 구성되는지를 분석한다. 이때 작품 속 ‘나’는 단순한 1인칭 서술자를 넘어, 실제 작가와의 동일성을 암시하면서도 끝내 확정하지 않는 방식으로 기능한다는 점에 집중했다. 본고는 이러한 자기지시적 전략이 실제 작가와 서술자 사이의 거리를 지우기보다 오히려 ‘진정성’의 효과로 전환되어 독자로 하여금 서술자 ‘나’의 글을 실제 작가의 텍스트를 자전적 고백처럼 읽도록 만드는 규약을 생산한다고 본다.

또한 본 연구는 재현을 작가 개인의 단독적 행위로 환원하는 기존의 재현 윤리 논의를 비판적으로 검토한다. 리콕르의 미메시스Ⅲ 개념을 경유하여, 재현은 작가의 산출에 의해 완료되는 것이 아니라 독자의 독서 수행 속에서 비로소 완결되는

* 연세대학교 미래캠퍼스 강사

것으로 본다. 따라서 『외딴방』의 자전성 또한 실제 작가의 자기고백 여부에 의해 결정되는 것이 아니라, 내포 작가가 조직한 언표적 표지들과 독자의 독서 행위가 결합하며 형성되는 효과로 이해해나간다.

주제어: 신경숙, 외딴방, 자전적소설, 자기재현, ‘나’, 삼중의 미메시스, 내포작가, 내포독자, 진정성

목차

1. 들어가며
2. 『외딴방』 안팎의 ‘나’는 누구인가?: 재현자-작가와 서술자 층위 구별하기
3. 서사적 자기재현, 서술하는 나와 서술되는 나
4. 자전적 서사의 규약: 독자는 어떻게 언술적 장치를 실제로 서 믿게 되는가
5. 나가며

1. 들어가며

2025년 10월, 신경숙의 장편소설 『외딴방』이 출간 30주년을 맞아 개정 출판되었다. 하드커버 표지를 열어 권두의 글들을 지나 마주한 소설의 첫 문장과 마지막 문장은 다음과 같다.

“이 글은 사실도 픽션도 아닌 그 중간쯤의 글이 될 것 같은 예감이다.”¹⁾

“이 글은 사실도 픽션도 아닌 그 중간쯤의 글이 된 것 같다.”²⁾ (강조 인용자)

1) 신경숙, 『외딴방』, 문학동네, 2025, 11면.

2) 신경숙, 앞의 책, 560면. 이후부터 『외딴방』의 내용을 인용할 때는 각주 대신 면수만 내주로 표기한다.

서술자는 이 글이 사실과 픽션 ‘사이’에 있음을 지시한다. 또한 문장의 술어를 “될 것 같은 예감이다”에서 “된 것 같다”로 고쳐 쓰며 이 ‘중간’에 대한 수행은 달성한 듯한 만족감을 드러낸다. 그러나 이 문장들 뒤에는 변함없이 “하지만 이걸 문학이라고 할 수 있을 것인지” “내게 글쓰기란 무엇인가?”라는 질문들이 뒤따른다. 서술자는 사실도 허구도 아닌, 혹은 사실이기도 허구이기도 한 글을 써내었음에 자족하지만, 이를 ‘문학’이라고 지칭할 수 있을 것인가에 대해서는 자신하지 않음을 드러낸다. 이 글의 장르 구분을 메타적으로 의문시하는 일은, 소설가 개인의 의구심으로 그치지 않고 소설 규약 자체에 대한 의문을 부른다.

사실 『외판방』 전체를 쓴 것은 작가 신경숙이었지만 나는 앞서 위 문장의 주인을 ‘작가’가 아닌 ‘서술자’라고 지시하였다. 『외판방』에서 이 문장들을 ‘말하는’ 이는 서술자이다. 그리고 이 서술자는 『외판방』의 외화의 중심인물이기도 하다. 본 연구의 초점이 여기에 있다. **이 이야기를 말하고 있는 이는 누구인가** 하는 것이다. ‘말하기’의 층위를 세밀히 구분하지 않으면, 1990년대 소설가들의 쓰기 수행에 대한 윤리 의식의 고민과 그 실천, 혹은 서사형식적 성취를 이룬 것으로 평가되었던 『외판방』의 서술적 실험을 제대로 논할 수 없다. 또한 이 층위가 구분되지 않은 채 실험의 결과로서 성취 혹은 실패가 논해진다면, ‘소설 안팎’에서 ‘자기재현자’임을 자임하거나 평가받는 소설가들의 정체, 그리고 그에 동반되는 과도한 상찬과 비난의 정체를 제대로 규명할 수 없다. 기실 『외판방』은 신경숙 개인이 작가로서 국내 문단에서 점하게 되는 위치상 변화뿐 아니라 1990년대 한국 문학장에 일어난 일련의 변화들을 설명하는 데에 다종다양한 ‘기점’으로 평가받는 작품이었다.³⁾

3) 『외판방』뿐 아니라 신경숙 문학에는 ‘1990년대적’이라는 수식어가 함께 따라붙곤 하였다. 이 수식이 신경숙 문학에 대한 비판과 상찬 중 어디에 방점이 찍히든 간에 신경숙 문학은 90년대 문학들의 경향을 설명하는 데 중요한 기점이 되었다. 대표적인 표현 몇 가지를 살펴보자면 이렇다. 김영찬은 신경숙 문학이 “진정성·내면성·문학주의의 삼항조로 구축되었”던

『외판방』은 노동소설, 소설가 소설, 자전적 소설, 후일담 소설 등 여러 소설 범주와 견주어지며 ‘소설’이라는 장르 본질적 모호함⁴⁾의 지평을 어디까지 확장했는지가 논해지는 작품이었다. 또한 1990년대 소설 창작의 방향성 전환을 대표하는 작품으로서 그 문학사적 위치를 고정하는 관점 또한 적지 않다. 가령, 소설가 소설로서 소설 쓰기에 대한 작가의 윤리의식과 그 실천에 대한 타개책을 내보인 작품으로 읽는다거나, 이전까지의 ‘여공’ 수기들과는 대조되어 그가 보여주는 ‘여공’ 재현과 그 의미를 다루거나, 또한 외화 및 내화의 서술자가 수행하는 인칭·시점의 기능과 효과를 실험하는 소설로 평가하는 등이다.⁵⁾ 특히 이 작품이 ‘소설’ 장르에 대

“1990년대 문학 레짐의 시작과 끝을 장식하는 상징”이었다고, 정은경은 신경숙 문학이 “리얼리즘과 모더니즘 회통론과 화합론이 본격 제기”되는 때(1996~97년)에 “명분 갖춘 화해와 통일”의 상징”이었다고 하였다. 서영채는 『외판방』 포착하고 있는 것에 대하여 “지난 시대를 바라보는 1990년대의 마음”이라고 표현한다거나, “1980년대 ‘노동소설’과 맥을 같이하는” “1990년대식 ‘노동문학’”이라고 평한 바 있다. 한편, 엄무웅은 “90년대 우리 사회의 독특한 징후로서 왜 소설 속에서 소설가의 존재증명이 요구받게 되었는지 설명”하는 데에 『외판방』을 중점에 두었다. 자세한 내용은 김영찬, 「백낙청이 신경숙을 만났을 때 - 1990년대 문학주의 레짐의 비평적 기원」, 『상허학보』 73, 상허학회, 2025; 서영채, 「신경숙의 『외판방』과 1990년대의 마음」, 『문학동네』 24(1), 2017; 엄무웅, 「글쓰기의 정체성을 찾아서」, 『창작과비평』 170, 1995, 279면; 정은경, 「신경숙 표절논란에 대하여」, 『창작과비평』 159, 2015, 317면.

4) 소설의 장르적 특성 혹은 그 차이성이 그것의 규약에 의하여 설명될 때 ‘애매함’이라는 표현은 요긴하게 언급되고 했다. 가령, 이언 와트(Ian Watt)는 소설이란 본질적으로 애매한(ambiguous) 형식이며, 소설의 발생 자체가 현대의 생활과 문학의 “고전적 세계의 객관적·사회적·공적 정위(正位, orientation)로부터 주관적·개별적·사적 정위로의 이행(transition)”의 반영이라고 한 바 있다. (*The Rise of the Novel*(Berkeley, Calif, 1957), pp. 176~206.) 또한 “소설과 자서전 사이에 위치한”(필립 르죈) ‘오토픽션(auto-fiction)’의 규약을 설명하며 그 장르의 시작을 주장했던 티에리 로랑(Thierry Laurent) 또한 오토픽션 규약의 본질이 ‘애매성(ambiguïté)’에 있다고 주장했다.

5) 김명환, 「외판 방의 문을 열기 위하여 - 김한수와 신경숙」, 『실천문학』 41, 1996; 김사인, 「『외판방』에 대한 몇 개의 메모」, 『문학동네』 3(1), 1996; 남진우, 「우물의 어둠에서 백로의 숲까지」, 『외판방』2, 문학동네, 1995; 루스 배러클리프, 『여공문학』, 김원·노지승 옮김, 후마니타스, 2017; 백낙청, 「『외판방』이 묻는 것과 이룬 것」, 『창작과비평』 1997년 가을호; 서영채, 위의 글; 서은주, 「여공의 알리바이와 젠더 노스텔지어 - 신경숙의 『외판방』을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 81, 세계문학비교학회, 2022.

한 소설가의 진정성 담긴 형식 실험과 고찰을 수행하고 있음을 보여주는 것이라고 긍정적으로 평하는 논자들은 대개 소설의 독자들 또한 이제 이 외면할 수 없는 고민에 동참해야 할 시점에 이르렀음을 권하고 있다고 독해하기도 한다. 한편, 2005년 표절 사태 이후의 연구들에서는 “1990년대 문학 레짐”으로 일컬어지는 진정성(authenticity), 내면성, 문학주의의 자장 안에서 『외판방』의 문학사적 위상의 정체를 비판적으로 고찰하는 연구들이 전개되기도 했다.⁶⁾

신경숙이 1980년대와 구분되어 1990년대의 기점을 대표하는 작가로 불려온 데에 대하여 당시 한국 문단 내 사정과 함께 살펴보자면 이렇다. 『외판방』 출간 후 만해문학상 수상과 백낙청의 〈외판방〉론 등 ‘창비/백낙청’과 신경숙의 ‘만남’을 하나의 사건이라 지칭하는 연구들에 따르면, 이 일은 “창비-문동-문지 세 주류 출판사 잡지의 과두체제가 성립되었음”을 알리며 “1970~80년대식 ‘문학적 진영’이 완전 해체”되었음을 표지하는 일로 해석된다.⁷⁾ 천정환은 『외판방』이 신경숙이 “대작가’로 가는 길”을 닦아준 작품이었음과 함께,⁸⁾ 이상경, 심진경 등을 경유하여 해당 작품과 백낙청의 『외판방』 비평⁹⁾ 이후 평단에서 보인 ‘만장일치’ 호평에 대한 비판적 시선을 다음처럼 밝힌다. “이 작품은 이후 말 그대로 그 시대 여성 노동자의 삶이나 그 문학을 ‘대표’하거나 ‘횡령’하게 됐다. 물론 이에 대한

6) 강도희, 「1990년대 소설가 되기의 여성적 욕망 - 신경숙의 『외판방』을 중심으로」, 『여성문학연구』 58, 한국여성문학학회, 2023; 강동호, 「문학이라는 시뮬라크르-신경숙의 『외판방』과 문학적 진정성에 대한 해체적 읽기」, 상허학보 69, 상허학회, 2023; 김영찬, 위의 글; 천정환, 「창비와 ‘신경숙’이 만났을 때 - 1990년대 한국 문학장의 재편과 여성문학의 발흥」, 『역사비평』 112, 역사문제연구소, 2015.

7) 자세한 내용은 김영찬, 「백낙청이 신경숙을 만났을 때 - 1990년대 문학주의 레짐의 비평적 기원」, 『상허학보』 73, 상허학회, 2025 참조.

8) “1994년에 『문학동네』에서 발표되고 1995년에 단행본으로 묶인 이 작품은 그전까지의 신경숙의 경력을 비약하게 하고, 한국 문학장의 재편에서도 중요한 매개가 되었다.” 천정환, 위의 글, 280면.

9) 백낙청, 위의 글.

책임을 신경숙에게만 물을 수 있는 것은 아니다. 몇몇 여성 비평가들도 지적했던 바 신경숙 문학과 『외딴방』은 탈-1980년대 문학 ‘탈 민중/민족 문학’의 알리바이가 필요했던 남성 주류 비평가들의 구미에 맞는 것’으로 볼 수도 있기 때문이다. ‘문지 출신’의 젊은 여성작가였던 신경숙이 『외딴방』을 발간한 이듬해에, 당시로선 유일한 여성 수상자이자 역대 최연소 수상자로서 만해문학상을 수상한 일에 대해서는 다음처럼 분석하기도 한다. “1970-80년대식 ‘문학적 진영’이 완전 해체되고 창비-문동-문지 세 주류 출판사 잡지의 과두체제가 성립되었음을 알린다. 이제 이전까지의 문학적 입장이나 운동적 노선은 완전히 부차화되거나 무의미해진다. 초점을 창비에 두고 보면 이는 창비의 ‘90년대식 자유주의’에로의 전향 아니면 ‘탈-민족문학’, 그도 아니면 상업화 전략의 일환으로 볼 수 있다.”¹⁰⁾

이렇듯 당시 한국 문학장의 다종다양한 욕망 정치 혹은 이해관계의 가능성들을 간과하지 않는다면 이 작품이 성취했다고 여겨지는 서사적 성과에 대해서는 조금 더 객관적으로 파악 가능해진다. 본 연구는 작가가 연재를 마치고 단행본으로 발간할 때 의식적으로 덧붙인¹¹⁾ 첫 문장과 끝 문장, 아니 사실상 소설에서 전반적으로 질게 드러나는 자기지시성에 초점을 맞추고자 한다. 『외딴방』은 ‘자전적 소설임’이 글 안팎에서 다양한 표지로써 드러나는 작품이었다. 그러나 신경숙은 최근 『외딴방』 30주년 기념 북토크에서 『외딴방』이 자전적 소설로 불려왔지만, 자신은 단 한 번도 자전적 소설이라고 칭한 바 없다’고 말하였다. 아이러니가 또렷해진다. 작가는 『외딴방』의 자전성을 곳곳에서 드러내지만, 이를 ‘표명한’ 적은 없다고 말한다는 점, 또한 작가는 독자가 이 글을 ‘소설’로 읽길 강력히 원

10) 천정환, 위의 글, 290~293면. 정은경 또한 “이전까지 리얼리즘 계열의 작가, 시인에게 주던 ‘만해문학상’을 창비는 문학동네, 문지의 작가 신경숙에게 수여(1996년 11회)”한 일에 대하여 “창비의 만해문학상은 신생 출판사이자 신세대 문학과 포스트모더니즘적 대중지향성에 기반한 문학동네와 신예 신경숙을 문학적으로 인정하는 중요한 계기”라고 하였다. 정은경, 위의 글, 316면.

11) 백낙청, 위의 글, 230~231면.

한다는 점 등이다.¹²⁾ 실제 작가(real author)는 이 작품에 대한 자기 지시적 표현을 표명한 바 없다고 하지만, 이 작품의 실제 독자들은 이미 이 작품을 자기 지시를 마친 것으로 읽어 왔다. 이 사이에 ‘내포 작가(implied author)’가 있다.

본 연구는 특히 내포 작가 개념을 경유하여 작가/서술자/인물 사이를 표류하는 언술적 표지로서의 ‘나’들이 하는 일을 추적한다. 사실상 이 글의 자전적 속성은 특히 외화에서 취하는 소설가 소설적 특성에 의하여 강화되고 있고, 이것이 실제 ‘누가 말하는지’와 상관없이 이 텍스트에 대한 문학사적 위치(서술적 실험과 서사 형식상 성과 등)이 대개 ‘작가(신경숙)의 자전적 소설’이라는 점이 전제가 되어 이뤄지는 것들이었다. 이 양상을 단순히 독자들의 오독, 즉 이상적 독자(ideal reader)로서의 독서 수행을 하지 못했다고 지적하는 것은 후기구조주의를 겪지 않은 시절로 회귀하는 일이 가능한 것처럼 여기는 작가중심적 논리에 가깝다. 실제 작가가 주장하는 ‘자기’와 독자가 이미 읽은 것으로 본 ‘자기’의 차이를 어떻게 봐야 하는 것일까.

본 연구는 『외판방』 속 ‘나’들이 발화하는 목소리의 층위를 구분하는 것에 집중하여, 이러한 서사적 전략들이 어떠한 읽기 규약을 만들어내는 지, 그리고 그 규약이 무슨 일을 하는지에 대해서 논해보고자 한다. 이는

12) 『외판방』 출간 30주년 기념 개정판 출간 기념 북토크는 2025년 11월 13일 서울 서초구 교보타워A에서 개최되었다. 본 연구는 작가의 이 최신의 언명을 거점 삼으며 『외판방』의 30주년 기념 개정판을 본고의 분석 텍스트로 삼았다. 그 이유는 다음과 같다. 신경숙은 그간에는 이 책을 수정할 기회가 오더라도 “가라앉지 않은 마음들이 웅성거리 여기저기 건너뛰며 읽”던 것과는 다르게, “이 책을 첫 장부터 마지막 장까지 제대로 정독한 건 이번이 처음”이며 “지우고 다시 써넣고 싶은 문장들이 있었으나 그대로 두는 사이 나도 독자가 되어 있는 특이한 경험을 했다”는 말을 (출간 30주년 기념 작가의 말)에 새겨두었다. 이는 곧 작가가 30주년 기념 개정판 출간을 앞두고 수행한 독서 경험을 특별하게 의미화하고 있음이 드러나는 대목인데, 본 연구는 특히 내포 작가를 중심으로 하는 연구이기에, 『외판방』 창작 이후의 ‘첫 정독’을 강조하며 이 책에 쓰인 문장들에 대한 작가로서의 (잠정적인) 최종 승인을 밝히고 있다는 점에 집중하며 30주년 기념 개정판을 분석 텍스트로 삼았다.

『외판방』의 외화와 내화 구분을 중심으로 인물, 서술자, 작가의 층위를 나누어 살펴으로써, 특히 이 자전성을 표방하는 서사 속 내포 작가의 양상이 어떻게 ‘나’라는 언표적 존재를 소설 안팎의 실재하는 실제 작가와의 연결점을 만들어내는지를 살펴며 진행된다. 이 작품이 취한 서사적 장치와 서술적 실험이 어떠한 내포 독자(내포작가가 미리 상정하는 독자상)를 주조해가는지, ‘애매한(ambiguous)’ 글임을 자처하며 얻어진 독서 규약의 정체를 보다 정치하게 살펴겠다는 말이다.

2. 『외판방』 안팎의 ‘나’는 누구인가?:

재현자-작가와 서술자 층위 구별하기

이 논의를 진행하기 위해서는 먼저 서술자, 인물, 작가를 넘나드는 언표적 존재로서의 『외판방』 내 ‘나’들을 세밀히 분석하는 일이 수반되어야 한다. 이를 위해 본고가 경유할 개념은 웨인 부스와 시모어 채트먼의 ‘내포 작가/독자’, 폴 리콴트의 ‘삼중의 미메시스’ 등이다.

먼저, ‘내포 작가(implied author)’개념은 서사이론가 웨인 부스와 시모어 채트먼에 의하여 전개되었다. 작가의 “제2의 자아”라고 불리는 ‘내포 작가’는 실제 작가(real author)와는 언제나 구별되는 것이다. 부스에 의하면 이(것)는 “작가가 자신의 작품을 창조하는 동안에 보다 더 우수한 자신의 변형”이다. 작가가 작품 속에서 “아무리 비개인적이 되려고 해도 그 독자는 이런 방식으로 글을 쓰는 공식적 기록자의 모습을 마음속에 그리게 될 것”이고, “이 공식적 기록자가 모든 가치에 대해 중립적일 수 없음은 물론”이기 마련이다. “실제의 작자와 그 자신이 만들어낸 여러 가지 공식적인 자신의 변형과의 복잡한 관계”를 인지하고 있다면, 독자로서 작품 속에서 ‘작가를 보고 있다’는 것은 가능한 일이 되지 않는다. 독자가 ‘봤다’고 여겨지는 작가는 사실상 “장면들의 배후에 서 있는 내포된 작자의 상”

이라는 사실을 이해할 수 있게 된다.¹³⁾

내포 작가를 서술자(화자, narrator)와 혼동하는 경우가 적잖은데, 둘은 다르다. 반드시 다르다기보다 각 개념이 지시하는 대상이 다르다. 작품 속에서 드러나는 서술자의 말이 반드시 내포 작가로서 하는 서술이지는 않다.¹⁴⁾ 내포 작가는 인물이나 서술자 등 작품 내에 인격적인 지칭이 가능한 상태로 완연하게 존재하지 않는다. 내포 작가는 자신의 목소리를 가지지 않는다.¹⁵⁾ 그보다는 작품에서 “추출 가능한 의미들뿐만 아니라 모든 작중 인물들의 고난이나 행동 하나하나의 도덕적·정서적 내용까지도 포함”하는, 그리하여 “완성된 예술품 전체의 직관적 이해를 포함”하는 존재로 보아야 한다. 부스는 이 개념의 이해를 돕기 위하여 ‘양식’(style), ‘격조’(tone), ‘기법’(technique)을 언급하였다. 내포 작가는 “작품 속에 제시된 작중인물보다 작자가 훨씬 더 깊은 통찰을 하고 심오한 판단을 한다는 것을 알려주는 모든 것을 포괄”한다는 점에서 ‘양식’에 가깝지만 “작가의 작중인물·삽화·사상 등의 선택 기술이라는 뜻을 배제”할 위험이 있어서 딱 맞는 용어는 아니다. 또한 “작자의 외포적 제시의 배후에서 전달되는

13) 웨인 C. 부스, 『소설의 수사학』, 최상규 옮김, 예림기획, 1999, 103~105면, 208면.

14) 김승환은 “이야기는 텍스트 밖의 실제 작가가 텍스트 안의 내포 작가로 하여금 설정한 화자가 말로 말하는 서술(narration)이거나 서술자가 글로 쓰는 진술(statement)의 결과”라고 정리한다. 또한 부스와 채트먼을 차용하여 내포 작가는 “화자/서술자(narrator)를 설정”하고, 이 화자/서술자가 “피화자/피서술자(narratee)에게 서술하거나 진술”하는 것이라고 덧붙인다. 김승환, 「내포독자의 개념과 존재 양상」, 『어문론총』 78, 한국문학언어학회, 2018, 452면.

15) “화자와는 달리 내포 작가는 독자에게 아무 이야기도 해줄 수 없다. 그는, 아니 ‘그것’은 목소리가 없으며, 직접적인 소통 수단을 가지고 있지 않다. 그것은 전체적인 구상과 모든 목소리, 그리고 독자가 알 수 있도록 하기 위해 선택한 모든 수단에 의해 말없이 독자를 가르친다.” 그러나 이후 채트먼은 ‘서술자’ 개념을 확대하여 마치 “서사적 의사소통 과정에 굳이 내포 작가를 포함시킬” 필요가 없어지게 말한 바 있지만, 그럼에도 내포 작가 개념을 “서사물을 의도론적·전기적 관점의 실제 작가와 분리시키면서도, 서사 텍스트가 단지 독자와의 관계 속에서 구성되는 것이 아니라 그에 앞선 어떤 ‘행위자’에 의해 ‘기획’된 산물임을 강조하기 위해 필요한 개념”으로 보며 내포 작가를 지속적으로 강조하고 옹호하였다. 자세한 내용은 시모어 채트먼, 『이야기와 담론』, 한용환 옮김, 푸른사상, 2003, 164면; 박진, 『서사학과 텍스트 이론』, 소명출판, 2014, 64~66면 참조.

함축적 평가(evaluation)를 가리키기” 위해 ‘격조’라는 용어로 내포 작가를 설명할 수 있기는 하지만, 이 용어 또한 내포 작가의 주요한 특성인 “이야기된 소설 속의 작중인물과 행동이라는 구체적 사실에 의존한다”는 사실을 배제할 수 있어서 완벽한 대체어가 될 수 없다. 또한 “식별 가능한 모든 작자의 예술적 기교의 표징”이라는 점에서 ‘기법’ 또한 유사어가 되지만, 내포 독자는 “의식적이건 무의식적이건 우리가 읽는 대상을 선택”하고, “우리는 추측에 의하여 그를 실재 인간의 이상적이고 문학적이고 창조된 변형으로 규정하”며 “그는 자신의 선택의 총합”이라는 점에서 대체 가능 표현이 될 수 없다.¹⁶⁾

본고에서 내포 작가 개념을 경유하는 이유는 우리가 작품을 통해 ‘(실제)작가를 봤다’고 여기는 일의 환상을 지적하고 싶어서이다. 내포 작가와 실제 작가는 구분되어야 한다. 작품을 통해 실제 작가를 논하거나 그의 진정성이나 성실성을 고려하는 것은, 그림자로서 실체를 논하겠다는 말과 다르지 않다. 그러나 한편, 위 문장이 곧 실제 작가의 모든 창작 행위에 대한 ‘책임 없음’의 알리바이로 활용되는 말로 해석되지 않길 바란다. 본 연구는 소설가의 재현 행위에 대하여 윤리적 잣대가 겨누어질 때마다 평행선을 달리게 되는 작가/독자들의 자기 정체성 이해, 그리고 그에서 파생되는 논증 구도가 덜 소모적이며 되려면, 자기 지시를 마쳤다고 여겨지는 소설들에 대한 보다 정교한 텍스트 이해와 함께 재현 인식 등이 점검되어야 함을 주장하기 위하여 기획되었다.

한편, ‘재현(representation)’에 대한 세밀한 이해를 위해서는 재현을 세 층위로 나누어서 바라보는 폴 리콥르의 ‘삼중의 미메시스’를 참고하는 것이 도움이 된다. 거칠게나마 그가 언급하는 세 층위의 재현을 정리하자면 이렇다. **미메시스 I**은 형상화의 질료로서 실재에 대한 혼돈 상태의 기억이다(전형상화). 리콥르는 미메시스의 함의를 ‘행동을 재현’하는 것에 방

16) 웨인 C. 부스, 위의 책, 106~109면.

점을 찍는데, 이때 미메시스Ⅰ은 행동의 세계에 대한 전-이해, 즉 행동의 의미를 이해하는 능력을 발하는 것이 된다. 또한 **미메시스Ⅱ**는 이야기(줄거리)로서 실재가 인간적 시간으로 배치되는 것, 즉 줄거리 구성을 뜻한다(형상화). **미메시스Ⅲ**은 독자들이 이야기를 읽고 자신의 내면에서 재형상화하는 것을 이룬다(재형상화). 즉 리코르는 미메시스가 “단지 현실과의 “허구적 단절”만이 아니라 현실과 “은유적”으로 연결하는 기능, “뫼토스에 의한 실천적 영역의 ‘은유적 전환’이라는 기능도 가지고 있음”을 지적한다.¹⁷⁾

변광배¹⁸⁾는 신경숙의 장편 『외딴방』을 리코르의 ‘삼중의 미메시스’가 어떻게 진행되는 것인지를 문학적으로 재현한 텍스트로 보며 연구를 진행한 바 있다. 이 연구의 성과는 『외딴방』 속 서술자가 반복해서 밝히는 자기 지시적이고도 애매한 표현(“이 글은 사실도 픽션도 아닌”)의 함의 그 리하여 “독서지평에 혼란”이 오는 이 텍스트를 어떻게 볼 것인가,를 리코르의 삼중의 미메시스 이론과 함께 ‘오토픽션의 규약’으로써 풀어내었다는 데에 있다. 그에 따르면 희재 언니의 죽음(미메시스Ⅰ, 전형상화의 대상)을 이야기함으로써 형상화하고(미메시스Ⅱ로서 단편 「외딴방」, 장편 『외딴방』, 그 결과인 두 작품을 통해 신경숙의 무의식에 자리 잡고 있던 “트라우마”에서부터 해방되는 과정(미메시스Ⅲ, 재형상화)을 거쳤다고 분석하였다. 즉 미메시스Ⅲ을 수행하는 이는 독자가 아니라 다시 서술자

17) 리코르는 아리스토텔레스가 “줄거리 구성의 시간적 양상들을 무시했다”고 지적한다. 그것의 구성적 측면을 강조한 이유는 이 때문이다. “줄거리 구성의 시간이 실천적 영역에서 전-형상화된 시간적 양상들과 그 구성된 시간에 의한 시간적 경험의 재-형상화 사이를 매개하는 역할을 담당한다는 것을 보여주려고 한다. “따라서 우리는 형상화된 시간을 매개로 하여 전형상화된 시간에서 재형상화되는 시간에 이르는 운명을 따라간다.””(폴 리코르, 『시간과 이야기 1』, 김한식·이경래 옮김, 문학과지성사, 1999, 127~128면). 본문에서 리코르의 미메시스 정의에 대한 정리 표현은 김한식, 「미메시스 해석학을 위하여」, 『불어불문학연구』 79, 한국불어불문학회, 2009, 166면을 인용하였다.

18) 변광배, 「리코르의 ‘삼중의 미메시스’와 신경숙의 『외딴 방』의 비밀」, 『인문학연구』, 인천대학교 인문학연구소, 2020.

‘나’로 회귀하는 것이다. 그러나 본 연구는 신경숙의 『외딴방』이라는 텍스트 자체를 미메시스Ⅱ로 본다. 즉 변광배가 지적한 미메시스Ⅲ 또한 소설 안 장면으로써 실제 독자에게 ‘보여진다’는 점에서, 서술자 ‘나’의 재형상을 형상화하는 것으로 본다는 말이다. 즉 실제 작가가 주조한 겹겹의 ‘나’ 형상으로 하여금 형상화를 혁신하는 미메시스Ⅱ로 본다는 말이다. 이렇듯 미메시스Ⅲ을 『외딴방』 안에 재현된 것으로 파악할 것이 아니라, 『외딴방』 바깥의 독자에 중점을 두며, 또한 이 작품 안의 ‘말하기’ 층위를 세밀히 분석하는 일은, 재현이 하는 일 그림으로써 재현이란 무엇인가에 대한 입체적인 이해를 도울 수 있는 분석이 될 것이라 생각한다.

리콥르가 지칭하는 미메시스는 “재현하는 행위”이다. “체계 그 자체가 아니라 사상(事象)들을 체계적으로 배열하는 작업”¹⁹⁾으로서, 곧 연속된 행위로서의 재현을 이해할 필요가 있기에 미메시스의 세 층위를 나누어 위와 같이 설명하는 것이다. 『시학』과 『니코마코스 윤리학』을 거쳐 그가 말하는 ‘시적 성격(poiésis)’이라는 용어의 방점은 구조 그 자체가 아니라 ‘구조화(structuration)’에 있다. 즉 포이에시스가 “관객이나 독자를 통해서만 완수되는, 어떤 지향된 행위”로서, “구성의 내적인 궁극 목표”와 함께 “그 수용의 외적인 궁극 목표를 동일한 방식으로 연결”되는 것임을 힘주어 말하고자 하는 것이다.

앞서 재현을 리콥르의 표현을 빌려 ‘행위’라고 하였지만, 이는 조금 더 고찰이 필요한 표현이다. 재현은 대개 미메시스Ⅱ에 집중되는 개념으로 활용되곤 한다. 즉 재현이라는 것이 재현 주체의 능동적 행위로서 지시되는 것이다. 이는 재현과 관련한 최근의 여러 논쟁—대표적으로, 재현 대상이 되었음을 주장하는 실제 인물들이 재현 주체(작가)에 의하여 어떠한 피해를 입었는지 거론하는 ‘재현의 윤리’ 문제 등—에 대한 제대로 된 문제 파악도 해결도 어렵게 하는 인식이다. ‘재현의 윤리’를 어긴 소설가를

19) 폴 리콥르, 위의 책, 117~118면.

비판한다는 것은, 해당 소설가 개인을 재현을 실행한 단독적이고 능동적인 행위자로 보고 있기에 가능하다. 또한 이러한 인식은 ‘재현의 불가능성’에 대한 주장들과도 맞닿아 있다. 재현을 불가능한 것, 즉 재현이 온전히 제 기능을 수행할 수 없다고 보는 인식은, 그 자체로 온전한 것으로 여겨지는 현전과, 그것을 훼손하지 않는 재(再)현전이란 것이 불가능하다는 점에 방점을 두어야 가능한 인식이다. 그러나 재현이라는 개념에 대하여 곧잘 간과하게 되는 지점은 재현이 작가의 손에서만 끝나는 것이 아니라는 것이다. 더욱이 소설이라는 ‘제도’를 통과할 때, 재현을 미메시스 I과 II만의 문제로 논하는 것은 재현이 이뤄지고 통용되는 맥락을 소거한 채 진공된 상태의 연구 대상으로 다루겠다는 말과 다르지 않다. 여기서 바로 리코르가 나눈 세 층위의 미메시스를 살필 필요가 생긴다. 미메시스 III을 세밀하게 다루는 일이 필요하기 때문이다. 미메시스III에서 ‘독자’는 “자신의 행동—독서 행동—을 통해 미메시스 I에서 미메시스II를 거쳐 미메시스III에 이르는 여정의 통일성을 책임지는 탁월한 조작자”²⁰⁾로서, 즉 재현의 수행자로 등장한다. 이는 재현이란 것이 재현이라는 행위를 능동적으로 수행하는 재현자 단독의 것으로 볼 수 있는 것이 아님을 의미한다. 그러나 ‘재현의 윤리’가 재현자로 위치한 작가를 비판하기 위한 논리의 준거로 사용될 때, 이것은 마치 가능한 것이 된다. 즉 재현이라는 것이 재현을 실행하고 있다고 여겨지는 이(작가) 단독자의 독자적이고도 능동적인 행위 혹은 그에서 파생되는 현상임을 전제해버린다는 말이다.²¹⁾ 더욱이 자전적 소설, 사소설, 오토픽션 등의 장르 지시 표현에서 전제하는

20) 폴 리코르, 위의 책, 127면.

21) “무언가를 재현한다’는 인식 즉 재현을 재현 주체의 의지를 담은 능동적인 행위로 간주하고 재현 주체가 자신을 그 행위의 출발점으로 삼을 때, 이 행위의 목적으로 가리켜진 실재는 “끊을 수 없는 것이 끊어진” 채 재현 주체가 자의적으로 설정한 경계 범주에 의하여 윤곽이 그려지는 대상물이 된다.” 장기영, 「‘재현’이 하는 일(2), 그리고 ‘재현한다’는 인식 - 유미리 『돌에서 해엄치는 물고기(石に泳ぐ魚)』의 프라이버시 소송 사건(1994)을 중심으로」, 『상허학보』 74, 상허학회, 502면.

‘나’(自, 私, auto)와 이 텍스트들에 의하여 구축되는 1인칭으로서의 ‘나’는 작가가 스스로 재현자(단수)임을 자임 가능한 것으로 여기게 한다. 이러한 ‘나’들이 가능한 것으로 여겨진다면, 픽션이란 사실상 “비유적(analogical)이거나 가설적(hypothetical) 방식으로 작동”²²⁾하는 것임에도 불구하고, ‘문자 그대로의 사실을 복제하는’ 소설이 마치 존재 가능하다는 것처럼 보일 수 있다. 이러한 ‘재현자’로서의 ‘자기 지시’는 어느 누구도 부정할 수 없는 가장 실체적 존재의 표지로서 ‘나’를 세우는 기능을 한다. 이때의 ‘나’는 단순히 일인칭화된 화자만도 아니고, 주인공만도 아니고, 그 모두를 함의한다고 여겨지게 만드는 ‘나’이다.

『외딴방』은 사실상 재현자-작가로서 이러한 자기 지시의 경로와 그것의 기능을 잘 보여주는 사례이다. 한편, 재현 및 서사이론에 대한 중요한 이해를 거쳐서, 다시 한 번 상기해야 할 소설의 중요한 함의는 ‘fiction(허구)’ 특유의 ‘애매함(ambiguousness)’이다. 『외딴방』은 이 새삼스러운 사실을 상기시키는 사례이기도 하다. 아래에서 차차 밝혀나가겠지만, 『외딴방』의 ‘나’는 ‘소설의 안팎’을 넘나들며 가장 강력한 실재로서 재현자-서술자-작가로 **그려진다**²³⁾. 그리고 소설 안팎을 넘나드는 ‘나’의 말들이 가리키고 있는 말, 즉 서술자가 자신을 서술 바깥의 실재 작가(신경숙)라고 지칭한 적 없었음에도, 내포 작가에 의하여 독자는 ‘소설 속 ‘나’=실제 작가’라는 등식을 성립**함직한 것**, 성립**할 수 있는 것**으로 읽게 한다. 여기서 더 중요한 것은 사실 『외딴방』의 내포 작가가 그 등식을 반드시 확립하지는 않는다는 것이다. 『외딴방』은 이 등식의 ‘=’ 기호를 동일성이 아니라 진정성으로 채움으로써 ‘자서전의 공간’(필립 르웬)으로 만든다. 이에 대한 자세한 이야기는 4장에서 풀어낼 예정이다.

22) Nicholas D. Paige, *Before Fiction*(2011), University of Pennsylvania Press.

23) 『외딴방』 속 강력한 ‘나’가 반드시 실제 작가(신경숙)을 일대일 지시한다고 여기기보다는, 이 ‘나’가 독자에게 ‘보이는’ 것이라는 전제를 간과하지 않기 위하여, 즉 실제 작가(신경숙)에 의하여 ‘그려진’ 것이라는 전제를 잊지 말아야 하기에 ‘그려지다’라는 술어를 강조하였다.

『외판방』의 내포 작가는 다양한 방식으로써 ‘나’를 소설 바깥의 실제 작가라고 주장하는 듯하다.²⁴⁾ 즉 이 작품의 내포 작가는 앞선 등식을 ‘애매하게(믿을 만한 것으로, 그럼에도 확신할 수 없는 것으로)’ 만듦으로써, 그리고 그 애매함을 부러 진술하게 드러내는 서술자(실제 작가로 볼 수도 있는 존재) ‘나’를 그려내며 그 서술의 진정성과 함께 그 서술이 수행할 수밖에 없는 허구적 관습 등에서의 알리바이를 확보하려고 한다. 이렇게 재현자-서술자-작가로서의 ‘나’가 주조되면 소설 안팎에서 동일한 지시대상을 가진 1인칭을 사용해도 된다는 믿음—진짜 세 존재가 모두 동일하다고 믿는다고보다 세 존재를 지시하기 위하여 그 1인칭을 사용해도 되는 것처럼 여기게 됨—만들어진다. ‘나’는 소설 속에서 서술되고 있거나, 서술하고 있는 이들임에도 불구하고, 서술적·서사적 주체로서의 ‘나’들이 서술 바깥, 서사 바깥의 작가를 일대일 지시한다고 여겨지게 만드는 것이다. 그러나 주네트가 말하였다시피 “서술물은 그것이 말하는 이야기와의 관계 속에서만 존재한다”. 우리는 “서술물의 중재를 해서만 이야기나 서술 행위에 대해 알 수 있다.”²⁵⁾ 그럼에도 『외판방』 속 내포 작가는 이 ‘나’를 서술물 바깥에서도 볼 수 있고, 그에 대해 말할 수 있는 것으로 여기게 한다.

24) 가령, 작품 속 서술자 ‘나’의 이름이 신경숙이라는 점, 서술자가 작품 속 쓰고 있는 작품 제목이 〈외판방〉이라는 점 등은 실제 독자로 하여금 도저히 ‘그 작품’(『외판방』) 속 서술자가 쓰는 소설이 ‘이 작품’(실제 독자가 읽고 있는 『외판방』)이 아니라고 확신하지 못하게 한다.

25) “오로지 서술물의 중재를 통해서만 우리는 이야기나 서술 행위에 대해서 알 수 있다. 반대로 서술물, 즉 서술 담론은 그것이 어떤 이야기를 하는 한에서만 그리고 누군가가 그것을 말해야만 서술물로서 존재할 수 있다. 이야기가 없다면 그것은 이미 서술이 아니다(예를 들어 스피노자의 『윤리학』이 서술이 아니듯이 말이다). 또한 누군가가 말하지 않는다면 그것은 담론도 아니게 된다(말하자면 발굴된 고고학적 수집품이 담론이 아니듯이 말이다). 그 자체 서술이기 때문에 서술물은 그것이 말하는 이야기와의 관계 속에서만 존재한다. 마찬가지로 그 자체 담론이기 때문에 서술물은 그것을 말하는 서술 행위와의 관계 속에서 존재한다.” 제라르 주네트, 『서술이론』, 제라르 주네트 외, 『현대 서술 이론의 흐름』, 석경정·여홍상·윤희영·김종갑 편, 서울출판사, 1997, 40-46면.

『외판방』의 외화는 소설가인 ‘(지금의) 내’가 자신의 십대 시절을 회상하며 이를 소설화하는 과정이 주 내용이고, 내화는 외화의 ‘내’가 소설로 집필하며 마주하게 된, 은폐 혹은 망각된 기억이라 여겨지는 그 시절의 개인적 경험이 역사적 사건들과 씨줄과 날줄로 엮이듯 함께 서사화되는 내용이다. 여기서 외화의 ‘나’는 작품 전체를 관통하는 서술자이자 중심인물이다. 또한 내화의 ‘나’는 내화의 서술자이자, 작품 전체의 서술자인 ‘지금의 나’가 집중하여 서술하는 초점대상이다. 이때 서술자가 쓰고 있는 소설의 ‘안’과 ‘밖’은 각각 과거/현재의 구조로 치환된다. 『외판방』이 이 장치를 활용하며 얻게 된 서술적 성과는, 외화의 서술자로 하여금 ‘허구’와 ‘사실’에 대한 지난하고도 진부한 이분화된 인식을 의도적으로 지시하고 객관화하는 이데올로기, 그 역할을 진정성 있게 수행해도 되는 인물로 주조하였기 때문이다.

나는 끊임없이 어떤 순간들을 언어로 채집해서 한 장의 사진처럼 가둬 놓으려고 하지만, 그럴수록 문학으로선 도저히 가까이 가볼 수 없는 삶이 언어 바깥에서 흐르고 있음을 절망스럽게 느끼곤 한다. 글을 쓸수록 문학이 옳은 것과 희망을 향해 가는 것이라고 말할 수만은 없는 고통을 느낀다. 희망이 내 속에서 우리나라와 진심으로 나 또한 희망에 대해 얘기할 수 있으면 나로서도 행복하겠다. 문학은 삶의 문제에 뿌리를 두게 되어 있고, 삶의 문제는 옳은 것과 희망에만 있는 것이 아니라, 옳지 않은 것과 불행에 더 문제가 있다는 생각이 드는 것이다. 희망 없는 불행 속에 놓여 있어도 살아가야 하는 게 삶이잖 않은가. 때로 이 인식이 나로 하여금 집도를 포기하게 한다. 결국 나는 하나의 점 대신 점점의 의미망을 선택한다. 할 수 있는껏 두껍게 다가가자고, 한걸 한걸 풀어가며 그 속에서 무얼 보는가는 쓰는 사람의 몫이 아니라고, 그건 읽는 사람의 몫이라고, 열 사람이 읽으면 열 사람 모두를 각각 다른 상념 속으로 빠져들게 하는 게 좋겠다고, 그만큼 삶은 다양한 거 아니냐고, 문학이 끼어들 수 없는 삶조차 있는 법 아니냐고.(81~82면) (강조-인용자)

즉 이 소설은 ‘쓰기’의 행위자인 ‘나’로써 소설에 대한 규범과 그 독서의 규약(code)들을 새삼스레 지시하는 작품으로, 즉 소설이라는 ‘애매한’ 장르에 대한 소설가들의 염증이자 곤란을 위선적이지 않으면서도 소설가가 할 수 있는 방식으로 표현하는 작품으로 읽혀왔다. 그러나 이 작품은 소설 특유의 애매함을 부러 서사적 전략으로 삼으며 탁월한 서술자를 제시함과 동시에, 이는 곧 미메시스Ⅲ에의 규약화를 유도하는 작품이기도 하다. 자전과 허구를 오가며 읽었을 독자들은 강력한 표지(‘나’)에 의하여 도리어 ‘자전’에 강조점을 두는 독서 수행을 거치게 된다. 『외판방』이 설정하는 외화와 내화 간 구조를 생각한다면, 외화는 ‘나’의 현재이며, 내화는 ‘나’의 과거가 된다. 또한 외화에서 드러나는 ‘나’의 집필 과정 중 몇몇 특징들은 ‘내’가 집필 중인 소설이 다름 아닌 ‘이 소설(연재 중의 『외판방』)’임을 강력하게 지시하고 있다. 이에 따라 독자는 외화의 ‘나’를 『외판방』을 연재하고 있던 작가 신경숙으로 인지하게 된다. 실제 작가 신경숙이 이를 아무리 부인하려 해도 『외판방』의 내포 작가는 ‘이 소설(독자가 읽고 있는 현실의 소설)’이 ‘그 소설(소설 안에서 집필 중인 허구의 소설)’이라고 추정하도록 유도해왔다.²⁶⁾ 자세한 것은 아래에서 『외판방』 텍스트를 구체적으로 분석하며 이를 증명하기로 한다.

26) 사실 실제 작가 또한 소설 바깥에서 이를 유도해왔다. 〈초판 작가의 말〉에서 신경숙은 『외판방』이 자신의 이야기임을 암시하는 대목을 내보임과 동시에, 이 글이 ‘소설’로 읽히길 요청하였다. “내가 외판방을 내 마음속에 오래 묵혀두었던 것은 내 안에 외판방이 살고 있다는 것이 부끄러워서만은 아니었다. 외려 언제부턴가 외판방은 나의 그리운 공간으로 내 안에서 숨 쉬기 시작했다. (중략) 이 글 속엔 수많은 ‘나’가 등장하지만 이 글은 소설이므로 형식상의 일인칭이다. 그래도 남아 있는 ‘나’가 있다면 이젠 ‘그’가 되어 세상에 섞이길 바란다”. 신경숙, 『외판방』, 문학동네, 2025, 602-603면.

3. 서사적 자기재현, 서술하는 나와 서술되는 나

(가) 이제야 문체가 정해진다. 단문. 아주 단조롭게. 지나간 시간은 현재형으로, 지금의 시간은 과거형으로. 사진 찍듯. 선명하게. 외판방이 다시 닫히지 않게. 그때 땅바닥을 쳐다보며 훈련원 대문을 향해 걸어가던 큰오빠의 고독을 문체 속에 끌어올 것. (49면)

앞서 『외판방』의 구조를 외화, 내화로 나누어 지시하였는데 이것이 가능한 이유는 인용문 (가)에서처럼 현재의 ‘나’가 과거의 ‘나’를 바라보는 시점이 명확하게 설정되어 있기 때문이다. 외화는 1994~1995년을 살아가며 과거를 떠올리며 글을 써야 하는 ‘지금의 나’의 서술 공간, 내화는 외화의 화자가 초점화하고 있는 16~19세 사이의 ‘과거의 나’의 극적 시간으로 이루어져 있다.²⁷⁾ (가)에서 서술자는 자신의 현재를 과거형으로, 자신의 과거를 현재형으로 ‘나누어’ 서술하겠다고 선언한다. 그것의 성공 여부와 상관없이, 이렇듯 서술 방식의 차이를 표방하는 서술자에 의하여 이 소설의 서사적 시간은 두 갈래로 쪼개어진다.

(나) 때로 어떤 문장은 복병 같아서 이런 가을날, 어떤 약속을 지키기 위해 거리를 걷는 틈, 갑자기 내 속 수풀을 헤치고 튀어나온다. 단박 현실을 무찌르고 나를 짝 채우고 마는 빛에 싸여 있는 듯한 흥분. 나는 기꺼이 그 복병에 매료되어 약속을 저버린다. 집으로 간다.

그런데 이번에 나는 내 스타일을 버린다. 집을 버린다.

27) 특히 외화/내화 차이를 서술하기 위하여 ‘공간/시간’을 나누어 구분하는 점은 다음 때문이다. ‘지금의 나’는 소설을 쓰고 있다는 행위이자 사건 자체가 강조되고 있다는 점에 의하여 이 서술과 시선의 기점으로 설정되었다는 점에서 ‘공간’적으로, 한편 ‘과거의 나’는 그러한 서술에 의하여 흐르는(전개되는) 것으로 설정되었다는 점에서 ‘시간’적으로 감각되기 때문이다.

집을 버리고 와서 집을 생각한다. 새마을운동이 슬레이트 지붕으로 바뀌놓기 전 초가지붕에서의 어린시절을, 그 초가에서의 우리 가족을, 그 집 지붕 위로 뚜렷하게 순환하던 봄과 여름 가을 겨울을.

심호흡.

이제 열여섯의 나. 노란 장판이 깔린 방바닥에 엎드려 편지를 쓰고 있다. 오빠. 어서 나를 여기에서 데려가줘요. 그러다가 편지를 박박 찢어버리고 방을 나선다. 벌써 6월이다. (중략) 햇살과 채송화가 싫증이 난다. 나는 헛간 벽에 걸려 있는 쇠스랑을 끌어내린다. 처음엔 쇠스랑을 끌고 두엄자리로 가서 썩고 있는 손길이 사나워진다. 어떻게 된 것인가. 쇠스랑이 햇빛에 번쩍인다 싶었는데 어설픈게 들려 있는 내 발바닥을 찌른다. **열여섯의 나, 명해진다.** 발바닥에 찍혀 있는 쇠스랑을 뺄 엄두가 나지 않는다. 놀란 발바닥에선 피도 나지 않는다. **열여섯의 나, 주저 않는다.** 아픈 줄도 모르겠고 눈물도 나오지 않는다. (14~15면, 강조·인용자)

‘과거의 나’가 ‘현재의 나’에 의해 서술되는 방식은 마치 희곡의 지시문을 떠올리게 한다. (나)에서처럼 ‘과거의 나’는 시간적 구분에 의하여 ‘현재의 나’와는 다른 이처럼 즉 3인칭화된다(“열여섯의 나”). 어떤 수식어도 붙지 않은 ‘현재의 나’는 이 작품 전체를 관통하는 서술자이자, 과거의 나를 관찰하며 서술할 수 있는 재현자(자전적 소설의 작가)로 위치되는 것이다. 과거의 인물과 그 행위를 현재형으로 묘사하는 위의 장면은, 마치 등장인물이 무대 위에 어떻게 존재해야 하는지 지시하는 극작가의 말하기를 연상시킨다. 이렇게 ‘서술되는 나’는 ‘열여섯부터 열아홉의 나’로 내화의 중심인물이 되고, ‘서술하는 나’는 그를 바라보는 ‘현재의 나 (1994~1995년)’로 분화된다.

이 소설의 외화와 내화가 함께 가장 중요하게 다루는 극적 사건은 ‘희재언니’의 죽음이다. 1978년, 열여섯 살의 ‘나’는 전라북도 정읍의 본가를

떠나 큰오빠가 지내는 서울로 외사촌과 함께 상경한다. 서울 동남전기주식회사 ‘여공’으로 일하면서 산업체 특별학교 야간 학생으로 공부했던 십대의 ‘나’는 가리봉동의 ‘외판 방’에서 희재언니를 처음 만났다. 서른일곱 개의 외판 방들 중 하나에 거하던 희재언니와 함께 그곳을 지내던 시간이 내화의 시간이라면, 결국 스스로 목숨을 끊은 희재언니의 죽음에 십대의 ‘내가 어떻게 연루되었는지 그 시절을 회피하지 않고 마주하는 시간이 외화의 시간이다. 소설가 소설²⁸⁾로도 읽어낼 수 있는 이 소설은, 외화는 디에게시스(diégésis, 서술)의 시간, 내화의 시간은 미메시스(mimésis, 모방)의 시간에서의 구분이 자명한 것처럼 보인다. 즉 외화의 ‘내가 소설을 쓰기 위해 초점화하는 내화의 시간만이 이야기의 시간인 것처럼 말이다. 그러나 그러한 구분은 석연하지 않다. ‘나’는 자신이 ‘살아내는’ 시간으로 설정한 현재와, 자신이 ‘바라보는’ 과거를 넘나들며 말하기 때문이다.

(다) “내가 작가라면 그런 문제들을 외면해선 안 돼. 그 쿠데타가 결국은 광주 일도 불러온 거야. 무시무시한 일이지.”

(중략)

28) 서영채는 1987년 이후 “방법론적 전환을 요구” 받는 소설가들에게 ‘소설가 소설’이 어떠한 대안이 되었는지를 풀어감과 함께, “소설가가 고백을 통해 자신의 내면을 드러내는 형식을 취하는” 『외판방』이 이러한 소설사의 흐름 속 어떠한 위치를 차지하고 있는지 다음과 같이 분석한 바 있다.

“소설 쓰기 자체의 문제성을 소설로 표현하는 방식은, 1987년 이후 오 년 동안의 시기에 한국문학 속에서도 중요한 문제로 제기된다. 양귀자의 중편 「숨은 꽃」을 필두로 하는 이른바 ‘소설가 소설’의 유행이 그것을 보여준다. (중략) 계몽이나 이념의 집단적 지향성과 밀접하게 연관되어 있던 미학의 문제는 점차 힘을 잃어가고, 문제의 초점은 한 개인의 내면이나 윤리를 향해 옮겨간다. 그 이전 시기에는 그려야 할 대상이나 창작의 방향성이 정해져 있어 그것을 어떻게 표현할 것인가가 문제가 되었음에 비해, 방향 상실의 시대에는 그려야 할 대상을 선택하는 것과 그 이유 자체가 문제시되는 것이다.” 덧붙여 서영채는 『외판방』이 취하는 소설가 소설로서의 고유성 두 가지를 ①서사가 지닌 윤리적 차원의 자기 지시성이 노동자로서의 체험과 연관되어 있다는 점, 곧 시대성을 지니고 있다는 점, ②서사의 양식이 새로운 전환기가 맞이하고 있던 충동 차원의 윤리, 곧 윤리적 무의식의 문제를 건드리고 있다는 점이다. 자세한 내용은 서영채, 위의 글, 6-7면.

……몰라, 오빠. 나는 그런 것들보다 그때 연탄불은 잘 타고 있었는지, 가방을 챙겨들고 방을 나간 오빠가 어디 길바닥에서나 자지나 않았는지, 그런 것들이 더 중요하게 느껴져. 그때 왜 그렇게 추웠는지 말야. (중략) 그때 내가 정말 싫었던 건 대통령의 얼굴이 아니라 못국을 끓이려고 사 다놓은 무가 팡팡 얼어버려가지고 칼이 들어가지 않는 것 그런 것들이었어. (중략) 내가 문학을 하려고 했던 건 문학이 뭔가를 변화시켜주리라고 생각해서가 아니었어. 그냥 좋았어. 문학이 있다는 것만으로도 현실에선 불가능한 것, 금지된 것들을 꿈꿀 수가 있었지. 대체 그 꿈은 어디에서 흘러온 것일까. 나는 내가 사회의 일원이라고 생각해. 문학으로 인해 내가 꿈을 꿀 수 있다면 사회도 꿈을 꿀 수 있는 거 아니야?

……오빠. 문학을 생각할 때면 주인을 응시하는 개의 사무친 눈이 떠올라. 그 눈이 가진 운명의 아름다움을, 사랑을 섬기는 슬픔을, 보아선 안 될 것을 보아버린 침묵을. (267~269면)

(다)에서처럼 이야기되는 시간인 내화에도 ‘현재의 나’의 관점이 개입되어 있다. ‘(과거의) 오빠’를 2인칭으로 호명하는 ‘나’는 그 이야기를 들었던 ‘과거의 나’가 아니라 ‘현재의 나’이다. 즉 ‘과거의 나’가 들었던 셋째오빠의 주문에 서술자인 ‘현재의 나’가 개입하여 항변하는 것이다. 뿐만 아니라 서술자는 셋째오빠의 문학관을 의식하듯이 작품 곳곳에서 한국의 근현대사적 사건과 그 사건을 살아가는 일상을 교차하며 서술한다. 백낙청은 이를 두고 “셋째오빠가 주문한 거의 모든 것, 어쩌면 그 이상의 것을 써냈”²⁹⁾다고도 평한다.

29) “유신말기의 억압상과 민중의 빈곤, 노조에 대한 부당한 탄압과 YH사건, 12·12와 5·17에 이르는 광주학살과 삼청교육대 등등이 고스란히 『외딴방』의 화폭에 재생된 것이다. 뿐만 아니라 “내가 문학을 하려고 했던 건 문학이 뭔가를 변화시켜주리라고 생각해서가 아니었어”라는 주장에도 불구하고 이 작품의 글쓰기는 그 무엇보다도 중요한 것 곧 ‘나’ 자신을 변화시켰음이 드러나며, 변화가 ‘나’의 차원에 그칠지 사회에 더 널리 번질지는 두고볼 일이다. **민족문학을 말해온 평자(백낙청-인용자 주)로서 한마디 덧붙이자면, 바로 이런 개인 차원의 진정한 변화**

한편, 공적 사건과 사적 사건들을 엮어내며, ‘과거의 나’의 서사적 시간과 ‘현재의 나’의 초점이 향하는 곳은 희재언니의 죽음이다. 즉 희재언니의 죽음과 그것에 대한 기억은 서술 내용(서술의 기의)과 서술 행위(narration)³⁰⁾가 함께 수렴하여 『외판방』 내 가장 주요한 극적 사건으로 배치되고 있다.

(라) 이게 마지막이야. 난 이제 열아홉도 아니고 서른셋이야. 이 글을 시작할 때는 글이 끝날 무렵이면 옛날얘기를 했다고, 그리고 나니 기분이 나아졌다고, 그렇게 말할 수 있게 되기를 바랐어. 그런데 아니야.

.....

언니 손에 달려 있어.

.....

그날 아침 얘기를 해줘.

.....

왜 내게 문을 잠그라고 했지?

.....

왜 하필이면 나왔어?

(중략)

나는 그녀와의 그날 아침의 일을 송두리째 빼는 표시를 했다. 인쇄되기 직전에 지워지는 문장들.

가 수반되는 ‘시대의 증언’이나 ‘사회현실의 고발’만이 뜻있는 사회 변화를 가져올 수 있고 민중문학의 이름도 살릴 수 있으리라는 것이다.” 백낙청, 위의 글, 240면.

- 30) 주네트는 서술의 영역에서 완전한 모방이란 존재할 수 없는 것이며, 모든 미메시스(사실상 디에게시스(서술, 이야기)라고 주장한다. 이에 따라 ‘서술’ 개념에 대한 층위를 세분화하여 다 음과 같이 구분해둔다. ‘서술 내용이나 서술의 기의(signifié)에 대해서는 이야기(histoire)라는 용어를, 기표(signifiant), 발화체, 담론이나 서술 텍스트에 대해서는 서술물(récit)이라는 용어를, 실제적이건 허구적이건 서술이 일어나는 모든 상황을 포함한 서술 생산 활동에 대해서는 서술 행위(narration)이라는 용어를 사용하고자 한다.” 제라르 주네트, 「서술이론」, 제라르 주 네트 외, 위의 책, 40~46면.

지워진 문장들 속에 그녀가 서 있다. (429~431면)

사실상 이 책의 시작은 영등포여고 동창인 하계숙의 한 마디(“너는 우리 얘기는 쓰지 않더구나”(39면))로부터 시작하여 회재언니의 죽음에 다뤄지는 4장에 이르기까지, ‘외딴방’에 거주하던 그 시절을 소설가인 ‘내’가 망각 혹은 은폐해오지 않았나, 하는 자성 어린 질문이 이 장대한 서술을 전개하는 동력으로 설정된 소설이다. 즉 서술자는 “너는 왜 지금까지 자신의 과거에 대해 말하지 않았는가”라는 질문을 주요하게 배치하며 “스스로를 심문의 대상으로 만들”³¹⁾어 극적 긴장감과 호기심을 부여하며 소설 전반에 걸쳐 해결해야 할 본질적 문제로 삼는 것이다. ‘외딴방’ 시절의 그들을 ‘제대로’ 마주할 수 없었는지를 스스로에게 질문을 던지며, 그에 대한 답을 쓰기로써 풀어나가는 것이다. 그간 ‘나’가 회피하거나 서둘러 봉합했던 과거를 직면하고 해체함으로써 해소된다.

(마) 모래펄에 남겨진 내 발자국의 자취는 끝도 없이 이어진다. 지금은 그녀들, 어디서 어떻게들 살고 있는지. 오랫동안 그녀들을 생각하면 삶이란 아름다움이라고 말할 수 없는 고독을 느껴왔다. 나도 모르는 사이 그녀들은 내 속에서 늘 현재로 작용했다. 그녀들은 내가 스무 살 이후로 만났던 삶의 누추함을 껴안을 수 있는 용기를 주었고, 열토당토 않은 욕망의 자리에서 내 자리로 돌아오게 하는 성찰이 되어주기도 했다. 모래펄에서 몸을 일으켜 내 발짝에 내 발짝을 대보며 모래펄을 걸어나왔다. 오늘, 이 해변에 찍힌 나의 발자국은 외딴방과 연결되어 있는 것 같다. 내가 도망치듯 빠져나와 다시 돌아가지 못했던 장소로. 오늘, 나에게 가장 뚜렷한 현재인 오늘, 여기에 찍힌 내 발자국을 따라가면 스물에서 더 이상 멈칫대지 않고 곧바로 열아홉으로 들어갈 수도 있으리라. 그리고 다시 열다섯에서 열여섯으로 되돌아나올 수도 있으리라. 이 길이 온전히

31) 서영채, 위의 글, 11면.

외판방을 걸어나올 수 있는 길이었다. 이 길이 내게 끊임없이 기척을 내었다. 발바닥에 꺾꺾 힘을 주며 모래펄을 한 발짝 한 발짝 걸어나왔다. 오랫동안 나에게 중요한 모든 운명의 모습은 희재 언니의 모습을 띠고 있었다. 그녀는 내게 밀물이었고 썰물이었다. 그녀는 내게 희망이었고 절망이었다. 그녀는 내게 삶이었고 죽음이었다…… 이 모든 것이 사랑이었다. 1995년 9월 11일에. (558~559면)

내화의 내가 향해 가고 있는 희재언니의 죽음에 다다를 무렵, 그것을 외화의 내가 ‘제대로’ 말할 수 있게 되고, 그로써 그간 단절되었던 ‘과거의 나’를 제대로 응시하며 그 주변에 있던 존재들(오빠들과 사촌언니)과 함께 엮어서 마주할 수 있게 됨으로써 이 갈등은 해소되기에 이른다. 즉 ‘(소설)쓰기’라는 행위로서 ‘나의 실제 삶(소설 바깥)’의 문제들이 해소될 수 있는 것처럼 다뤄지는 식이다. 이러한 구성에 따르면 ‘쓰기’는 과거의 나와 현재의 나를 통합하게 하는, 의미론적으로도 서사적으로도 최종 심급으로의 역할, 즉 가장 결정적이고도 극적인 행위로 자리하게 된다.

4. 자전적 서사의 규약: 독자는 어떻게 예술적 장치를 실재로서 믿게 되는가

(바) 내가 외판방을 내 마음속에 오래 묵혀두었던 것은 내 안에 외판방이 살고 있다는 것이 부끄러워서만은 아니었다. 외려 언제부턴가 외판방은 나의 그리운 공간으로 내 안에서 숨쉬기 시작했다. 그곳에 간혀버린 그녀만 없었다면 나는 좀더 일찍 그때의 우리들의 삶을 들여다보기 시작했을 것이나, 내 그리움 속의 그곳엔 그녀가 썩고 있었다. (중략)

이 글 속에 수많은 ‘나’가 등장하지만 이 글은 소설이므로 형식상의 일인칭이다. 그래도 남아 있는 ‘나’가 있다면 이젠 ‘그’가 되어 세상에 섞이길 바란다.³²⁾

(사) 삼십 년 전, “이름도 없이, 물질적인 풍요와는 아무런 연관도 없이, 그러나 열 손가락을 움직여 끊임없이 물질을 만들어내야 했던 그들을 나는 이제야 내 친구들이라고 부른다”라고 쓸 수 있었던 그때 나의 내부는 이미 그들로 인해 이 현재에 닿아 있었던 것이니.³³⁾

『외판방』의 서술자와 실제 작가는 각각 자신의 글이 ‘사실과 소설의 중간’을 자처하지만, 사실상 소설로 읽히길 요청된 텍스트였고(인용문 (바)), 실제로 그 요청대로 소설로써 읽히는 텍스트였다. 그럼에도 불구하고 ‘실제 작가=서술자=중심인물’ 등식이 성립되듯이 읽혔다는 점, 또한 초판을 쓰던 당시(인용문 (바))뿐 아니라 30년이 지나 개정판을 출간하면서까지(인용문 (사)) 실제 작가가 소설 속 ‘나’를 여전히 자신이라 지칭한다는 점은 간과할 부분이 아니다. 따라서 『외판방』을 ‘오토픽션(autofiction)’으로 읽어낸 선행 연구들³⁴⁾의 독해는 타월하다. “소설과 자서전의 혼합물”로 여겨지는 ‘오토픽션’은 ‘자기(auto)’와 ‘허구(fiction)’의 결합어이다. 이 용어는 1977년에 문학사에 처음 등장했다. 세르주 두브로브스키(Serge Doubrovsky)의 소설 『아들(Fils)』의 뒷날개에 작가이자 문학비평가였던 두브로브스키 본인이 오토픽션이라는 용어를 처음 사용하면서부터였다. 필립 르죈은 『자서전의 규약』(1975)에서 자서전과 소설을 ‘규약’들로써 구분하며 도표를 만든 바 있는데, 두브로브스키는 『아들』이 그 도표에 비워진 두 칸 중 하나(*)에 해당한다고 주장했다. 즉 자신의 글이 저자, 화자, 인물이 동일한 소설임을 스스로 공표한 것이다.

32) 신경숙, 〈초판 작가의 말〉, 『외판방』, 문학동네, 2025, 602-603면. 이 글은 ‘1995년 10월에 쓴 것으로 적혀 있다.

33) 신경숙, 〈출간 30주년 기념 작가의 말〉, 『외판방』, 문학동네, 2025, 609-601면. 이 글은 ‘2025년 9월 7일 일요일’에 쓴 것으로 적혀 있다. 참고로 이 문장 속 인용문은 『외판방』 본문 속 서술자 ‘나’가 ‘1995년 9월 10일에’ 썼다고 적힌 글이다(신경숙, 위의 책, 554면).

34) 강동호, 위의 논문; 변광배, 위의 논문.

주인공의 이름→ 규약↓	저자의 이름과 다름 (≠)	이름이 없음 (=0)	저자의 이름과 같음 (=)
소설 규약	소설	소설	*
규약의 부재 (=0)	소설	결정되지 않음	자서전
자서전 규약	**	자서전	자서전

▲ 르죈이 제시한 ‘자서전 규약’과 ‘소설 규약’ (필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 옮김, 문학과 지성사, 1998, 41면)

르죈은 자서전을 “**계약에 근거**하는 장르”라고 하였다. 자서전이란 것이 텍스트 구조나 양상에 의하여 분석하거나 규명 가능한 장르가 아니라, “텍스트와 텍스트 외부 세계의 관계”를 살펴야 한다는 것이다. “책의 **출간**이라는 전반적인 층위에서 저자가 독자에게 제안하는 암묵적이거나 혹은 명시적인 계약”이 독자들의 “책읽기의 양식을 결정”짓고 그것이 “일련의 효과를 만들어내어, 그 효과들이 텍스트에 부여될 때 우리는 그에 따라 텍스트를 자서전으로 정의하게 되는 것”이다. 그러나 이때 중요한 것은 이 책읽기 ‘양식’이라는 것이 실제 독자들의 실제 책읽기 양상 전부를 선결(先決)하듯 제시되는 개념은 아니라는 점이고, 르죈 또한 그게 가능하다고 보지도 않았다. 이 양식은 책읽기의 “새로운 습관” 즉 “독자들은 출간된 책이 자서전의 양상을 갖추지 않은 경우에도 그 속에서 저자의 존재(저자의 무의식의 존재)를 찾아내는 일에 흥미를 느끼게 된” 효과를 낳는다는 점에서 파악되어야 하는 것이다. 즉 르죈이 자서전에 대한 정리 문장을 “글쓰기의 한 유형인 동시에 책읽기의 한 양태”로만 맺는 게 아니라, “**계약에 의한 효과**로서, 역사적 변이가 가능한” 것으로까지 표현한다는 점은³⁵⁾, 텍스트 이해에 대한 섬세한 지평을 제시하기 때문에 여전히 유효한 관점이다. 본고는 르죈의 이러한 관점을 이어받아 ‘규약’이라는 용어를 사용한다. 본 장을 시작하기 위한 서두가 다소 길었다. 본 연구는 『외딴

35) 필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 옮김, 문학과지성사, 1998, 66-69면 참조.

방』이 주조하는 ‘나’가 무슨 일을 하고 있는지에 관심이 있다. 특히 미메시스Ⅲ에서 독자가 이 겹겹의 ‘나’로써 재형상화하는 것이 무엇인지, 즉 자신이 무엇을 보고 있다고 보는지에 관심이 있다. 또한 이때 독자의 재형상화(미메시스Ⅲ)에 영향을 미치는 규약이 형상화 과정(미메시스Ⅱ)에 이미 내재돼 있음을 말하고자 한다. 즉 『외딴방』의 서사 구성과 장치가 실제 독자에게 특정한 읽기 양식을 제시하고 유도한다는 점에 집중한다는 것이다.

여기서 잠시 르죈이 다루는 ‘나’를 잠시 참고하자면 이렇다. 이 일인칭의 지시 대상은 사실 “문장 내에서만, 언술 행위 자체 내에 존재한다”. ‘나’는 “매번 말하는 사람, 즉 말하고 있다는 사실로써 우리가 확인할 수 있는 사람을 지칭”한다. 또한 일인칭의 대명사는 “언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체가 동일함을 나타낸다”.³⁶⁾ 조금 더 나아가 언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체를 동일한 것으로 여기는 ‘자서전’과 ‘자전적 소설’을 살펴해보자면, “텍스트 내적인 분석에 머문다면 그 둘 사이에는 **아무런 차이가 없다**”. 여기서 중요해지는 것이 “규칙, 즉 작가와 독자 간에 체결된 협약” 그리고 “그것이 독자의 태도를 결정한다”는 점이다.³⁷⁾ 그래서 본 장은 ‘나’에 대한 작가와 독자 간에 체결된 협약, 더 정확히 말하자면 특정 독서 양태를 유도하는 규약이 작가의 서사 전략으로써 어떻게 펼쳐지는지

36) 필립 르죈, 위의 책, 26면. 참고로, 벤베니스트에 따르면 ‘나’는 언술 행위 내에서만 존재 가능한 것이기 때문에, 언술 상 ‘나’라는 대명사의 사용으로써 언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체가 동일하다는 것은 “믿을 수도 있고 그러지 않을 수도 있는 말”이 된다. “대상 지시성의 층위에서 (담론이 그 자체의 언술 행위로 연결될 때) 동일성은 즉각적인 것으로, 수신자는 그것을 즉각적으로 인지하여 하나의 **사실**로 받아들인다. 그러나 언술 내용의 층위에서의 동일성은 단순히 하나의 관계, 언술된 관계일 뿐이다. 이때 두 사람이 동일하다는 말은 두 사람이 다르다는 말과 별다르지 않은, 믿을 수도 있고 그러지 않을 수도 있는 말이다.” 자세한 내용은 필립 르죈, 위의 책, 26~28면 참조.

37) “자전적 소설은 그 주인공이 저자와 유사한 인물일 경우 ‘정확한’ 것일 수 있다. 반대로 자서전 속에 그려진 주인공이 저자와 다르고, 그래서 그 자서전이 ‘부정확한’ 것일 수도 있다.” 필립 르죈, 위의 책, 36~37면.

를 살피는 것에 초점을 맞춘다.

『외판방』의 ‘나’ 사용은 언술 행위 자체 내에만 존재하는 ‘나’라는 인칭이 언술 행위 바깥에서까지 존재할 수 있음을 작품 내에서 암시하거나 표상한다는 점에서 주목할 만하다. 결정적인 암시 중 하나는 언술 내용상 언술 결과물(『외판방』 속 현재의 ‘나’가 쓰고 있는 글)이, 언술 내용 밖 언술 결과물(『외판방』과 동명으로 지시된다는 점이다. 가령, 「외판방」 연재본 3회(『문학동네』 1995년 여름호)에서 ‘지금의 나’가 쓰고 있는 연재본을 읽은 후 전화를 준 선배와의 에피소드에서도(“방금 내가 외판방 2장을 읽었는데.”), 영등포여고 교사 최홍이가 ‘지금의 나’에게 보내온 편지(“며칠 전 신선생의 「외판방」 2장을 읽었습니다.”)에서도 『외판방』 속 서술자 ‘나’가 연재 중인 소설과 실제 작가가 연재 중인 소설의 제목이 동일하게 설정되었고, 이는 메타소설적 특성을 강화하는 전략 중 하나로 보아야 한다. 그리고 이 대목은 실제 독자가 보고 있는 이 글의 현전성을 강화하는 삽화임과 동시에, 이 글의 내포 독자 더 정확히 말하자면 이상적 독자(ideal reader)를 재현하는 기능도 하고 있다.

(아) “잘 기억해봐. 너, 그때 본 영화가 정말로 금지된 장난이냐?

그때 본 영화는 금지된 장난이 아니었다. 알랭 들롱이 나오는 부메랑이었다. (중략)

“부메랑이었어요.”

“그런데 왜 금지된 장난이라고 했어?”

“그건 소설이에요!”

그건 소설이라는 완강한 내 말투에 그는 잠시 침묵을 지켰다. **그가 왜 모르겠는가. 소설을 이루는 문장으로는 아무리 해도 삶에서 발생했다 사라지는 섬광들을, 앞설 수가 없다는 걸 그가 왜 모르겠는가. 과장되게 폐쇄시키고 보편성 없이 드러낼 수밖에 없는 문장의 한계를.** (317면, 강조 인용자)

(자) 안녕하세요.

며칠 전 신선생의 외판방, 2장을 읽었습니다. 지난 번보다 사건도 많고 재미있어서 단숨에 읽어버렸지요.

……재미있었다고?

‘재미있다’는 표현이 좀 오해가 생길지도 모르겠군요. 그건 단순한 흥밋거리라는 뜻이 아니라 흡인력이 있고 많은 것을 생각게 했다는 그런 기분을 표현하는 내 방식입니다. (362면, 강조-인용자)

(아)는 ‘진실하지 못한’ 소설에 대하여 자성하는 이 소설에서마저 허구적 관습을 버리지 못한 후배 작가인 ‘나’를 꾸짖기보다는 “다른 소설에 그랬다면 안 그랬”겠지만 “지금 네가 쓰는 외판방에선” “본 대로 그대로 쓰라”며 “그렇다고 내가 너한테 리얼리티를 요구하고 있다고는 생각 마라”(318면)고 조언하는 선배, (자)는 자신이 이전에 영등포여고에 와달라는 청을 들어주지 않았을 뿐 아니라, 편지를 승낙도 없이 소설에 그대로 인용했음을 탓하지는 않고 “외판방 1장을 읽으면서 ‘이 사람은 안 오겠구나, 이 소설을 먼저 읽었더라면 편지를 아예 안 썼을 텐데’ 하는 생각이 들었습니다”라 자성하는 한경신 선생님이 등장하는 대목이다. 이들은 소설을 읽고선 실제 작가가 직접 쓰지 않은 것들 즉 그 글의 내포 작가가 하는 말들을 파악한 독자들이다. 자신의 이해를 풀어낸다거나(이 작품 ‘만 큼은’ 비평적 혹은 문학사적 개념으로서의 ‘리얼리티’가 아닌 사실(진정성)을 추구해야 함을 일침하는 선배), 혹은 자신이 남긴 작품평 표현을 거슬러 할 실제 작가를 짐작하며 그 표현의 함의를 ‘답변하듯’ 풀어쓰는 등. 특히 (아)에 등장하는 선배는 “샐쭉해지느”(316면) ‘나’(소설 속 소설의 실제 작가)의 앞에서 그 자신 또한 연재 중에 간과했던 것을 상기시켜주고, 본래의 의도를 잊지 말라며 어느 새 “빠른 체념”(318면) 중이었던 자신을

자신보다 먼저 발견하고 지적한다. “작가의 의도를 정확하게 이해하는 한편 ‘텍스트를 통하여 세계를 이해’하는”³⁸⁾ 이 이상적 독자들은 이 글이 상정하는 내포 독자(implied reader)³⁹⁾가 무엇인지를 가늠하게 한다. 내포 독자는 내포 작가에 상응하는 개념으로서 이 또한 텍스트 바깥에서 실체를 가진 개념은 아니다. 텍스트 안에 포함된 이 개념은 ‘텍스트 구조는 이미 언제나 수신자가 상정되어 있다는 사실을 가리킨다. 따라서 “텍스트들이 독자허구를 가지고 공공연하게 어떤 수신자에게도 신경 쓰지 않는 것 같거나, 혹은 전략적으로 가능한 독자들을 제외시키고자 할 때에도 이 구조화된 빈형식(Hohlform)을 채우는 것을 막지 못한다”⁴⁰⁾는 점에서 유용한 개념이다.

굳이 내포 독자의 개념을 끌고 와서 이 장면을 분석하는 이유는, 바로 이 분석을 통해서 『외판방』이 내포 작가를 전면화하고 있음을 말하고 싶어서이다. 내포 독자는 내포 작가와 상응하기 마련이다. 실제 작가가 텍스트에는 가시화하지 않았지만 “작품을 창조하는 동안에 보다 더 우수한 자신의 변형”(부스)⁴¹⁾으로 존재하는 내포 작가는 훌륭하게 일을 해주었고, 그로써 이상적 내포 독자 역할을 수행하는 실제 독자들이 (아)와 (자)처럼 존재 가능했다는 것이다. 특히 (아)는 “완성된 예술품 전체의 직관적 이해를 포함”하도록 돕는 내포 작가에 상응하는 내포 독자가 있으며 그것을 실제로 수행하는 독자가 어떠한 모습일 수 있을지를 **보여준다**. 두 인용문은 ‘내’가 쓴 텍스트와 그것을 읽은 실제 독자, 그리고 자신이 주조한 “제2의 자아(내포 작가)”를 잊은 ‘나’, 실제 작가조차 잊었지만 이상적 독

38) 김승환, 「이상적 독자의 개념과 존재 양상」, 『현대소설연구』 72, 한국현대소설학회, 2018, 39면.

39) 내포 독자는 “텍스트이론에서 텍스트구조 안에 내포된 독자라는 뜻의 구조적인 개념”이고 이상적 독자는 “텍스트를 읽고 해석하는 독자의 기능적 개념”이므로 층위가 다른 개념으로 보아야 한다. 김승환, 앞의 논문, 39면.

40) 볼프강 이저, 『독서행위』, 이유선 옮김, 신원문화사, 1993, 76-77면.

41) 웨인 부스, 위의 책, 207면

자가 실재화될 만큼 잘 작동되고 있던 내포 작가-내포 독자 개념이 드러나는 장면이고, 이 삽화의 압권은 (아)와 (자)에서 볼드체로 강조한 서술자 ‘나’의 내면의 소리이다. 특히 (아)의 서술자는 실제 작가가 자신이 주조한 제2의 자아를 소설을 쓰지 않는 동안, 혹은 쓰면서도 간혹 ‘잊었음’을 드러내고, 이어 덧붙은 내면의 서술을 통해서서는 기실 망각이 아니라 ‘타협이었음’을 은폐하지 않고 드러낸다. 여기서 이 **겹겹의 드러남**에서 결국 가장 ‘사실적인’ 것으로 배치되는 것은 그가 후일담처럼 고백하는 내면 즉 서술 내용이다. “글쓰기로써는 삶을 앞서나갈 수도, 아니 삶과 나란히 걸어갈 수조차 없다는 내 빠른 체념” 그리고 “체념의 자리를 메워주던 장식과 연출과 과장들”(318면) 말이다.

이 겹겹의 드러남은 ‘나’의 진실성, 즉 ‘진실된 나’의 존재를 지시하는 일일 수 없다. 오히려 본 장에서는 이를 겹겹의 드러냄으로 읽고 서술자를 진실된 나로 주조하는 서술 기법을 살피는 것이 필요하다고 본다. 그리고 이는 제임스 우드가 제시하는 소설의 인물 묘사 기법에 대한 특징으로써 설명이 가능하다. 우드는 구약성서의 다윗, 셰익스피어의 맥베스, 도스토옙스키의 라스콜리니코프를 비교하며 성서, 연극, 소설 상 ‘인물을 바라보는 주체가 누구로 상정되었는지에 따라 인물 묘사 기법의 차이를 설명한 바 있다. 우드는 내포 독자라는 개념을 사용하지 않지만, 인물을 향한 시선의 주체가 각각 신, 관객, 독자로 설정되었다는 사실을 언급함으로써, 인물의 이야기 중 무엇이 얼마큼 보여질 것인가에 따라 인물이 그려지는 방식이 달라진다는 유의미한 사실을 풀어 설명하였다. 우드에 따르면 소설의 독자는 ‘보이지는 않지만 모든 것을 볼 수 있는’ 사람이 된다. 즉 소설의 인물은 “보이지 않는 관객에 의해” 성서와 연극의 인물과는 다르게 “부자연스럽게 연극적이거나, 좀더 정확하게 말해서 꾸민 듯한” 모습을 드러내게 되는데, 그 이유는 “지금까지 어떤 문학적 형태가 허용했던 것보다 더 잘 자아를 볼 수 있는” 내포 독자가 상정되었기 때문이다.⁴²⁾ 『외판방』의 내포 작가는 ‘이 텍스트는 실제 작가가 겪어온 과거를

기록한 것이자, 소설가 정체성에 의해서만 마주할 수 있었던 은폐된 기억을 소설적 장치와 구성으로 가공한 것임'을 이해하는 내포 독자와 쌍을 이루고, 또 그 쌍을 재현함으로써 그 기능이 더욱 강화된다.

(차) 어떤 일들을 글로 옮기다보면 많은 부분들이 뜻대로 되지 않는다. 무엇을 드러냄에 있어서 중요한 부분들이 간략하게 축소되어버리는가 하면 어렵혔던 부분들이 방대해지고 길어진다. 내가 쓰는 글인데도 내 마음대로 되지가 않는다. 끊임없이 솟아오르거나 끊임없이 사라져버리는 순간들 때문에. 그래도 이제부터는 어떤 얘기를 하든 그 얘기가 오로지 나 자신만을 향해 있어서는 안 된다는 생각이 든다. (513면)

서술자 '나'는 (차)와 같이 쓰기 주체로서의 진정성을 끊임없이 드러낸다. 이 소설의 수미(首尾)가 상응하면서도 변주를 이루고 있다는 점 즉 "이 글은 사실도 픽션도 아닌 그 중간쯤의 글"이라는 자기 지시가 마지막에 이르러 "된 것 같다"라는 자기 확인으로 끝난다는 점은, 이 텍스트의 최종 목표, 즉 내포 작가가 수행하고자 했던 바가 사실/허구, 진실/거짓의 이분법으로는 미처 가려지지 않는 '진짜 진실'로서의 '애매함'을 숨기지 않는 것, 즉 이를 드러내는 것 그 자체에 있음이 추론 가능해진다. 진통을 겪는 중에 진통을 **그려내는 것을 보여주는** 것이다. 그리고 이 "현재적 글

42) 우드에 따르면 '다윗의 이야기는 거의 전적으로 공적인 것, 맥베스의 이야기는 공개된 사생활, 라스폴리니코프의 이야기는 꼼꼼히 점검된 사생활에 관한 것'이 된다. 다윗은 "우리에게 존재하는 것이 아니라 주에게 존재하기 때문에" 현대적 의미에서 사생활이 전혀 드러나지 않은 채로 그의 이야기가 서사로만 구성되며 그 내면은 결코 드러나지 않게 된다. 맥베스는 그를 보는 것이 '신이랑기보다는 우리 곧 관객'이기 때문에 그의 기도는 독백으로, 맥베스 부부의 끔찍한 사생활을 관객이 엿들도록 설정된다. 한편, 라스폴리니코프를 지켜보는 것은 "우리 곧 독자"이고, 이것이 맥베스를 보여주는 극장과 다른 것은 "우리가 보이지 않는다는 것"이다. 특히 우드는 라스폴리니코프가 "행동하는 자들"이었던 다윗과 맥베스와는 다르게, "부자연스럽게 연극적이거나, 좀더 정확하게 말해서 꾸민 듯한" 모습을 보인다는 점을 지적한다. 제임스 우드, 『소설은 어떻게 작동하는가』, 설준규·설연지 옮김, 창비, 2026, 147~156면.

쓰기(재현의 재현)”는 강동호의 분석처럼⁴³⁾ “실천하는 애도와 자기 해방에 윤리적 당위성을 제공”하고, 이는 곧 ‘문학’을 더욱 강력한 “최종 기표”로 만들며 “텍스트의 진실성을 강화”하는 것이기도 하다.

또한 전술한 겹겹의 드러냄은 서술자 ‘내가 이 쓰기에서 가장 조심스러워하는, 역설적이게도 그래서 가장 대담해지는 희재언니를 떠올릴 때 사용하는 인용격 조사 ‘고’의 활용과도 맞물린다.

(카) 왜 내게는 그때나 지금이나 그 방을 생각하면 한없이 외졌다는 생각, 외로운 곳에, 우리들, 거기서 외따로이 살았다는 생각이 먼저 드는 것인지.

나는 다시 쓰고 있다. 이층으로 올라가는 계단 삼 미터 앞, 위에서 보면 시멘트로 덮인 마당 중앙에 수돗가가 있었다, **고**. 계단 왼편엔 황색 나무문 두 개. 그 나무문의 유리창엔 먼지가 두껍게 내려앉아 있었다, **고**. (중략) 서로 그때만 얼굴들을 볼 수 있었다, **고**. 웃지도 알은척도 하지 않고. 계단 오른편에서 두 번째 문…… 희재 언니는 거기 혼자 살았다, **고**. (55면)

(타) 육 년 전에, 나는 그로부터 며칠 후의 일을 이렇게 써놓고 있다.

십 년 후…… 나는 전설처럼 그 며칠 후의 일들을 느닷없이 떠올렸다, **고**. 무슨 일인가로 우연히 그 전철역을 지나가는데 통증이…… 날쎈 통증

43) “바깥텍스트(epitext)를 과감히 내부로 끌어들이면서, “이 소설”로 지시되고 있는 자신의 글쓰기가 현재 실시간으로 켜어지고 있음이 각인”되는 구조 속에서 ‘나’는, “과거와 현재, 사실과 픽션 사이의 혼란을 심화시키는 파편적 장면들에 유일하게 일관성과 체계를 부여할 수 있는 글쓰기 주체”가 된다. 이렇게 『외판방』의 자기 지시적 상호텍스트성과 대면한 독자는 작품의 강렬한 현전성을 체험하게 되고 “이러한 순환이 반복되는 텍스트의 구조 안으로 들어가 버리면, 독자가 소설의 화자를 실제 저자와 동일시하지 않고, 소설 속 이야기를 진실로 받아들이지 않기로 거의 불가능해진다”. 강동호, 위의 논문, 621-625면.

이 전철보다 먼저 앞질러갔다, 고. 그녀는 돌아오지 않았고 남자는 문을 부셨다, 고. 냄새 때문에, 기다림 때문에.

.....아무도 그 방에 들어가지 못했다.....고. (504~505면, 강조-인용자)

(카)와 (타)는 (차)와 같이 ‘내’가 ‘(과거의) 나’에 대해 말할 때조차 생기는 오류 혹은 연출들을 ‘전언’으로 처리하는 부분이다. 서술자 ‘나’는 쓰기로서는 절대 가닿을 수 없는 진실을 인정하는 식의 종결 표현을 통해 진정성의 글쓰기를 확보한다. 이 자기지시적이고도 자기의식적인 일인칭은 진실을 초월하여 진정성을 확보하는 ‘표상’일 뿐 아니라 ‘언술적 장치’이기도 하다. 앞서 『외딴방』의 서사 구성과 장치가 실제 독자에게 특정한 읽기 양식을 제시하고 유도한다는 점을 설명하기 위하여 잠시 르죈의 유사성/동일성/진정성에 대한 통찰을 빌려오고자 한다.

우리는 기호 ‘=’로 표시되는 관계(‘자기 자신에 관해 말하는 이야기’에서 언술 행위의 주체와 언술 내용의 주체 사이에 존재하는 ‘=’ 기호-인용자 주)가 결코 단순한 관계가 아니며, 엄밀하게 말하면 **관계들 간의 관계**임을 본다. 그것이 의미하는 것은 화자와 (과거 혹은 현재의) 주인공 사이의 관계가 저자와 모델의 관계와 동일하다는 것이다. 그것은 다시 말하면 우리가 유사성의 관계로 추론할 경우 진리라는 최종의 용어는 더 이상 과거의 즉자(être-en-soi)일 수 없고(그러한 것이 존재한다는 가정하에서 이렇게 말할 수 있을 것이다), 언술 행위의 현재 속에 드러나는 대자(être-pour-soi)임을 내포한다. 주인공에게 일어난 일들(아주 먼 것과 거의 최근의 것)을 이야기하면서 화자가 착각을 하거나 거짓말을 하고, 혹은 어떤 사실을 잊거나 사실을 왜곡할 때 그러한 실수, 거짓, 망각 혹은 왜곡을 잘 분별해보면 우리는 그것이 이야기의 다른 양태들과 마찬가지로 언술 행위의 한 양상으로서의 가치를 갖는다는 것을 알 수 있다. 언술 행위 자체는 진정한 것이다. 자기에 관해 말하는 이야기에 있어서의 일

인칭의 사용만이 갖는 이러한 고유의 내적 관계를 진정성(authenticité)이라고 부르도록 하자. 그렇게 하면 그것을 고유명사를 지시하는 동일성과 혼동하지 않을 것이며, 마찬가지로 상이한 두 모습이 얼마나 서로 닮았는가에 대한 제3자의 판단을 상정하는 유사성과도 혼동하지 않을 수 있다.⁴⁴⁾

‘진정성’은 언술 내용의 주체와 언술 행위의 주체를 동일한 것으로 여겨지는 텍스트에서 매우 중요한 성질이다. 이러한 자기 서사, 자기 서술에서 동일성은 사실상 성립 불가능한 것이고, 유사성은 제3자의 판단을 상정한다. 언술 행위의 주체(서술하는 ‘나’)는 언술 내용의 주체(서술되는 ‘나’)의 즉자일 수 없음에도 불구하고 언술 행위 자체가 진정한 것이 된다. 르죈은 “자서전의 규약을 간접적인 형태로 그 작가들의 전 작품에 확장, 적용시켰던” 지드와 모리악을 언급하며 “두 부류의 텍스트(자서전과 소설-인용자 주)가 새겨지는 공간, 따라서 둘 중 어느 하나로 환원될 수 없는 공간”으로서의 독자가 머물게 될 ‘자서전의 공간’과 그것의 “부각 효과”를 언급한 바 있다. 자서전에는 복잡성과 모호성이 부족하고 소설에는 정확성이 부족하다. 그 어느 것도 ‘진실한’ 텍스트가 아니건만, 독자는 이 장소가 부각하는 효과로서 “소설을 ‘인간 본성’의 어느 한 진실을 보여주는 허구의 이야기로서뿐만 아니라, 또한 개인을 드러내는 **환영**(幻影)의 이야기로 읽을 수 있게 된다.”⁴⁵⁾

『외판방』은 이러한 자서전의 공간을 잘 활용하였다. 자기지시를 거쳐 자기확인에 이르는 동안 강화된 ‘자기’는 독자로 하여금 사실/현실/실재를 넘어서는 ‘진정성’을 최고 가치로 여기게 유도한다. 즉 서술자=인물=실체 작가라는 등식의 ‘=’가 동일성이 아니라 진정성으로 채워지면서 ‘나’가 가령 “어떤 사실을 잊거나 사실을 왜곡할 때”조차 “그러한 실수, 거짓, 망각

44) 필립 르죈, 위의 책, 59면.

45) 필립 르죈, 위의 책, 63-64면.

혹은 왜곡이” “이야기의 다른 양태들과 마찬가지로 언술 행위의 한 양상으로서의 가치를 갖는” 것이다. 이렇게 언술 행위 ‘자체’가 진정한 것이 될 때, 독자가 텍스트로써 보는 것은 실제 작가가 아니라 실제 작가가 그려 낸 ‘나’임에도 불구하고 마치 실제 작가의 내면(표면을 상회하는)을 본 것이 될 수 있다. 『외판방』의 경우를 예로 들어 다시금 설명하자면, 내포 작가가 서술자와 실제 작가 간 동일성을 강화함과 동시에 그것은 확정될 수 있는 사실이 아님도 함께 힘주어 ‘말하고’(인용문 (차), (카), (타)), 이를 ‘드러내기도’(인용문 (아), (자))하는 것이다.

티에리 로랑(Thierry Laurent)이 오토픽션의 규약의 본질을 ‘애매성(ambiguïté)’에 있다고 하면서도 “그 애매성에도 불구하고 자서전 규약보다 더 솔직한 것으로 보인다”라고 말했다는 점을 상기한다면⁴⁶⁾, 실제 작가가 강하게 전제하고 있으며(“중간 즈음이 된 것 같다”) 실제로 그렇게 평가받아왔던 ‘진정성 어린’ 글로의 이러한 정향은 간과할 수 있는 것이 아니다. 즉 이 글의 자기지시적 상호텍스트성, ‘이 소설’을 쓰고 있는 ‘나’, 나아가 이 소설이 사실 그 자체라고 우길 수 없음을 알고 있는 ‘나’, 이렇게 자기지시적이고도 자기의식적인 일인칭은 그 어느 것도 진실이라고 말할 수 없는 세계에서 가장 **믿음직한** 것이 되는 것이다. 아이러니하게도 『외판방』의 외화/내화의 ‘나’들은 이 동일성이란 게 사실상 불가능한 것임을 끈질기게 ‘말함으로써’ 그리고 ‘보여줌으로써’, 도리어 독자들에게 『외판방』 바깥의 작가와 동일한 것으로 여겨지는 것이다.

한편 논의는 여기서 멈춰질 수 없다. 잠시 바르트를 통하여 상기할 지점은 다음과 같다. 리얼리즘은 사실상 관습적 약호들의 체계이기에, 현실을 지시할 수도 없고 현실적이지도 않다는 점, 또한 재현이란 이미 있던 것들의 재·현전화라기보다, 있을 법한 것들의 재구조화라는 점을 함께 떠올린다면, 작가가 표방하는 이 자기 재현에서 ‘자기’는 실재 그 자체로 읽

46) 변광배, 「오토픽션 - 위험한 장르?」, 『문학과사회』 131, 문학과지성사, 2020-09.

을 수 있는 것이 아니어야 한다. 도리어 이 자의적이고 비지시적인 언술적 표지에 대한 질문은 ‘이 허구가 세계에 관해 진실된 진술을 하는가’의 문제가 아니라 ‘이 허구가 만든 상상적 경험이 우리 눈앞에 데려다 놓은 것은 무엇인가’의 문제로 향해야 한다.

본고는 『외판방』을 중심에 두고 이야기해왔지만, 이는 비단 『외판방』만의 문제는 아니었다. 우드의 통찰을 빌리자면 작가란 사실상 “삶이 마치 소설이 지금껏 포착해낸 그 어떤 것으로도 포괄되지 않는 범주인 것처럼, 마치 삶 그 자체가 항상 관습적인 것으로 화하기 직전의 순간에 있는 것처럼 행동해야 하는 사람”이다. 즉 “환원 불가능하며 남아도는 것, 무용도성의 여백(the margin of gratuity), 쉽게 재생산하거나 다른 것으로 환원할 수 없는 문체적 요소를 찾아내는” 이인 것이다. 문제는 그 문체가 “분해되고 밋밋해져서 하나의 장르가 되”고 그로써 “한 세트의 매너리즘”이 되어 그것이 마치 서사에 의하여 선별된 세부사항들이 “이것이 ‘현실’이라고, ‘실제로 일어났다’고 독자를 설득하는 것” 자체로만 멈춰지며 도리어 삶의 실상을 흐리는 문법이 되었을 때이다. 본 연구가 『외판방』의 서술적 장치들으로써 독자가 실제 작가와 서술자를 동일시하는 독서를 수행하게 되었음을 경유하여 말하고자 하는 바는 사실상 다음과 같다. 본연의 애매함과 긴장에 의하여 갱신되어 온 ‘소설’이 세계의 진실성을 믿어달라고 말하는 허구로 인식되어 오지 않았나 하는 우려이다. “허구는 독자에게 (철학적 의미에서) 사물의 진실성을 믿어달라고 요구하지 않고 (예술적 의미에서) 그것들을 **상상해달라고** 요구”하는 것이어야 한다.⁴⁷⁾

47) 이 단락에서 설명하는 ‘허구’에 대한 논의는, 롤랑 바르트와 브리지드 로우를 경유한 제임스 우드의 표현에서 그 힌트를 얻고 있다. 제임스 우드, 위의 책, 226-251면 참조.

5. 나가며

백낙청은 “이 작품의 글쓰기는 그 무엇보다도 중요한 것 곧 ‘나’ 자신을 변화시켰음이 드러나며, 변화가 ‘나’의 차원에 그칠지 사회에 더 널리 번질지는 두고볼 일”⁴⁸⁾이라고 말했다. 즉 이러한 ‘나(로서)’의 쓰기가 ‘나’를 변화시키는 실재이며 그것이 이미 이뤄진 것으로 보는 것이다. 이에 대하여 김영찬은 “백낙청이 『외판방』에서 본 것은 ‘나/작가 자신의 문학관까지도 일거에 넘어서는 일종의 ‘리얼리즘의 승리’”로 보았다. 그리고 그가 이 관점을 문제적으로 바라보는 이유는 “백낙청이 애써 가볍게 넘겨버리는 ‘나’의 문학관이 실은 『외판방』의 리얼리즘적 성취의 한계와도 직결된다는 사실” 때문이다.

이러한 ‘나(로서)’의 쓰기’에 의하여 소거되거나 생략되는 것은 다음과 같다. 백낙청이 소박하게 지적하는 당대의 “지역주의가 중대한 현실” 모습의 생략, “작업장 묘사에서 노동자들이 (중략) 너무나도 온순하고 착한 모습”⁴⁹⁾ 등이다. 또한 ‘쓰기’를 극적 사건의 행위로 격상시키는 데 가장 중요한 인물인 회재언니에 대한 엇갈린 평 또한 주목할 만하다. 회재언니를 전형화에 성공했다고 평했던 백낙청에 비하여, 김명환은 이 소설을 90년대 훌륭한 노동 소설로 평가하면서도 회재언니의 ‘형상화’가 모호하다는 점을 짚는다. “작가가 혼신의 힘을 다한 자기부정을 통해 성취한 뛰어난 작품”이지만 “회재 언니의 형상화에 개재된 문제점이 입증하듯이 그 자기부정이 한치도 모자람도 없다고 말하기는 어렵다”⁵⁰⁾는 것이다. 김영

48) 백낙청, 위의 글, 240면.

49) 백낙청, 위의 글, 249면.

50) “회재언니를 그토록 섬뜩한 방법의 자살로까지 몰아갈 요소들이 만족스럽게 극화되지 못했다는 생각을 지우기 어렵다. 실상 회재언니는 주인공의 외사촌도 처음에는 거리감을 느끼는 가 하면 큰오빠의 경우는 동생더러 가까이 말라고 노골적으로 다그칠 만큼 평범한 여공과는 좀 다른 느낌을 주며, 동거하던 첫 남자를 버리고 달아난 일도 있는 사람이다. 그러나 이 모든 세부사항들이 생동감을 넘치는 하나의 인물로 녹아들지 못하고 불투명한 면이 많다.” 김

회는 창비 편집진과의 좌담에서 “많은 인물들이 크게는 한 가지 인간형, 신경숙적 색깔이 덧칠된 인간형 같다”⁵¹⁾고도 한다. 김영찬은 이러한 재현적 결합들을 ‘나(로서)의 쓰기’와 연관 짓는다. “나(와 ‘나의 가족’) 바깥의 모든 타자를 그 타자성을 지워버리고 ‘나’와 동일시하거나 자기화하는 신경숙 문학의 탈사회적 자기중심주의가 낳은 필연적인 현상”⁵²⁾이라는 것이다.

그 자기중심주의가 ‘나’의 “섬세한 진실”(고쳐 말하면 ‘자기화된 진실’)을 다른 모든 사회적 가치에 앞세우는 개인주의적 문학관과 뗄 수 없이 연관되어 있음은 물론이다. 또 바로 그것이야말로 ‘글쓰기에 대한 물음’의 철저함을 ‘나’ 스스로 봉쇄하는 지점이며, 그리하여 『외판 방』의 글쓰기가 “있는 사실, 있어야 할 사실의 엄숙함”에 대한 ‘빠져린 체득’을 보여준다는 백낙청의 평가를 그 내부에서 해체하는 지점이기도 하다.⁵³⁾ (강조-인용자)

『외판방』의 ‘나’가 소설 안팎을 넘나들며 직조하는 “섬세한 진실”들이 “자기화된 진실”에 다르지 않다는 사실은 1990년대 문학 레짐으로 일컬어진 ‘진정성, 내면성, 문학주의’의 작동을 여실히 보여준다. 모든 ‘나의 쓰기’ ‘나로서 쓰기’가 문제일 수는 없다. 그러나 문학이라는 제도를 통과한 순간, 미메시스Ⅲ에 강력히 작동하는 미메시스Ⅰ, Ⅱ의 행위 주체가 ‘나’라는 예술적 표지를 가장 사실적인 것으로 배치할 경우의 쓰기가 가져올 문제는 적잖다.

기실 『외판방』과 그것의 서사적 장치나 전략 등을 1990년대 새로운 리얼리즘의 소산으로 보느냐, 마느냐 관점에 그리 동요하면서 기획된 연구

명환, 위의 글, 264~265면.

51) 백낙청·백영서·김영희·임규찬, 「회화: 백낙청 편집인에게 묻는다」, 38~39면.

52) 김영찬, 위의 글, 111면.

53) 김영찬, 위의 글, 111면.

는 아니었다. 본고는 실재를 그리고 있다는 강력한 표지로서 재현자-서술자-작가로서의 ‘나’라는 장치를 활용한다는 것 자체에 대한 원리와 논리가 어떻게 운용되는지, 또한 그로 인하여 독자가 재현물에서 어떻게 ‘실재를 (면밀히) 보고 있다’는 느낌에 취하게 될 수 있는지를 살펴보고자 기획된 것이었다.

물론 ‘나(로서)의 쓰기’를 표방하는 이 소설에서 ‘나’가 하는 일이란 것이 비단 타자를 배제하기만 하는 자기중심주의의 실천이라고만 볼 수는 없다. 가령, ‘나는 소설 속에서도 성공한 소설가가 되었고, 그리하여 그 소설가에게 “우리 얘기는 그리지 않”나며 물을 지금도 우리 곁에서 살아 숨쉬는 독자로서의 ‘그녀들’이 있음을 알려주는 존재이다. “당신(『외판방』을 읽는 실제 독자-인용자 주)은 나 자신을 희생해 당신을 여기로 데려왔다는 사실을 먼저 알아야만 한다”⁵⁴⁾는 점을 표지해주는 ‘나’는 그때를 살 아온 ‘당사자’로서 기존의 ‘여공’ 표상⁵⁵⁾에 대한 클리셰를 반복하지 않을 뿐 아니라, 그것이 당연하다는 논리적 당위를 얻게 된다. 그럼에도 ‘나’는 그 시절로부터 살아남았으며 이에 대하여 공공연히 말할 수 있는 ‘나’로 초점화되기에 즉 재현자-서술자-작가로서의 ‘나’의 말하기가 가능한 시공간으로서 소설이라는 지면을 누비고(누리고) 있기에 ‘과잉된 1인칭’을 수행할 수밖에 없다. 가령, 1인칭의 레이어를 통해 희재언니를 초점화할 때 3인칭에 대한 ‘전지적’ 초점을 수행한다. 예컨대 희재언니와 ‘나’(와 ‘나의 외사촌’)를 구별하는 대목이 대표적이다. ‘지금의 나’는 그 시절 희재언니

54) 이 작품의 서술자 경숙이 작품 너머 실제 독자에게 보내는 ‘경고’를 다음과 같이 해석하는 루스 배러클러프의 해석은 여기서 도움이 된다. “당신이 죽은 여공을 이해할 수 있다고 상상하지 말라. (중략) 나 자신을 다양한 존재로 서술해 보자면, 나는 그 사건에서 결백하면서도 동시에 공모 관계에 있으며, 죽음에 대해 슬퍼하고는 있지만 작가로 성공했고, 외롭지만 또 두가 내 책을 읽고 있다”. 루스 배러클러프, 위의 책, 286-287면.

55) 서은주는 신경숙이 ‘여공’ 재현에 있어 섹슈얼리티와 과도하게 연결 짓는 클리셰를 반복하지 않는다는 점, 착취의 희생양으로만 뻔하게 그려내지 않는다는 점을 짚어낸다. 이에 대한 이유를 “‘여공’이었던 ‘나’와 어딘가에 살고 있을 ‘그녀들’을 사회적 시선으로부터 보호하기 위한 자기 검열이 강하게 작동하고 있”다고 분석한다. 서은주, 위의 글, 95-96면.

의 내면을 파악하고 서술할 수 있는 것처럼 설정된다.

그녀(희재·인용자 주)는 마음속에 욕망이 없었다. 그녀가 보살피줘야 한다는 그 사람과 동생의 일을 제외하면 나는 그녀에게서 무엇을 해야겠 다든지, 무엇이 돼야겠 다든지…… 무엇이 좋 다든지, 라는 말을 들은 기억 이 없다. 나의 외사촌은 늘 나는 사진 찍는 사람이 될 거야, 라고 했다. 내가 언제나 나는 글쓰는 사람이 될 거라고 했듯이. (중략) 그녀는 아니다. 그녀는 그녀 자신이 그 골목이다. 그곳의 전신주이고 구토물이고 여 관이다. 그녀는 공장 굴뚝이며 어두운 시장이며 재봉틀이다. 서른일곱 개 의 외딴 방들이 그녀, 생의 장소다. (435~436면)

여기서 서술자는 희재 언니에 대하여 ‘과도하게’ 서술한다. 희재언니에 게 그러한 말을 들은 적이 없다는 기억이 없다는 것이 정말인지 알 수 없 을뿐더러, 그런 말들을 듣지 않았다는 것이 곧 희재언니의 ‘욕망 없음’을 증명하는 이유가 될 수는 없다.

본고를 기획하며 많이 의지하였던 두 이론가의 말을 이 즈음에서 다시 상기하는 일이 필요하겠다. “문학이 단절을 만들어내는 것은 사실이지만, 그럼에도 불구하고 문학은 인간의 행동 속에 이미 드러나 있는 것을 형상 화하지 않는다면 영원히 이해될 수 없을 것”⁵⁶⁾이기에 우리는 문학을 여전히 읽고 쓰고 연구라는 제도 안으로 끌어들이기도 한다. 그렇게 문학이라는 ‘장르’가 열추 세워지는 듯하지만, 여기서 경계해야 할 자세이자 이것 을 하나의 ‘분야’로 연구한다는 것의 자세는 르죈의 다음 말에 크게 의지 하였다. “현대의 기준에 맞추어 과거를 재분배하고, 장르가 아니라 그 장르를 구성하는 요소들이 영구하다고 믿는 것은, 그러한 태도가 잘 제어되 기만 한다면 풍성한 결과를 낳을 수 있다”⁵⁷⁾.

56) 폴 리쾨르, 위의 책, 146면.

57) 필립 르죈, 위의 책, 381~382면.

| 참고문헌 |

1. 기본 자료

- 신경숙, 『외딴방』, 문학동네, 2025
_____, 「외딴방(1~4)」, 『문학동네』 1~4, 1994~1995.

2. 단행본 및 논문

- 고틀로프 프레게, 『뜻과 지시체에 관하여』, 신우승 외 역, 전기가오리, 2017.
강도희, 「1990년대 소설가 되기의 여성적 욕망 - 신경숙의 『외딴방』을 중심으로」, 『여성문학연구』 58, 한국여성문학학회, 2023.
강동호, 「문학이라는 시뮬라크르-신경숙의 『외딴방』과 문학적 진정성에 대한 해체적 읽기」, 상허학보 69, 상허학회, 2023.
김승환, 「내포독자의 개념과 존재 양상」, 『어문론총』 78, 한국문학언어학회, 2018.
_____, 「이상적 독자의 개념과 존재 양상」, 『현대소설연구』 72, 한국현대소설학회, 2018.
김영찬, 「백낙청이 신경숙을 만났을 때 - 1990년대 문학주의 레짐의 비평적 기원」, 『상허학보』 73, 상허학회, 2025.
김한식, 「미메시스 해석학을 위하여」, 『불어불문학연구』 79, 한국불어불문학회, 2009.
루스 배러클러프, 『여공문학』, 김원·노지승 옮김, 후마니타스, 2017.
박진, 『서사학과 텍스트 이론』, 소명출판, 2014.
볼프강 이저, 『독서행위』, 이유선 옮김, 신원문화사, 1993.
변광배, 「리코르의 '삼중의 미메시스'와 신경숙의 『외딴 방』의 비밀」, 『인문학연구』, 인천대학교 인문학연구소, 2020.
서은주, 「'여공'의 알리바이와 젠더 노스텔지어 - 신경숙의 『외딴방』을 중심으로」, 『세계문학비교연구』 81, 세계문학비교학회, 2022.
시모어 채트먼, 『이야기와 담론』, 한용환 옮김, 푸른사상, 2003.
웨인 C. 부스, 『소설의 수사학』, 최상규 옮김, 예림기획, 1999.
장기영, 「'재현'이 하는 일(2), 그리고 '재현한다'는 인식 - 유미리 『돌에서 헤엄치는 물고기(石に泳ぐ魚)』의 프라이머시 소송 사건(1994)을 중심으로」, 『상허학보』 74, 상허학회, 2025.
제라르 주네트 외, 『현대 서술 이론의 흐름』, 석경정 외 편, 솔출판사, 1997.
제임스 우드, 『소설은 어떻게 작동하는가』, 설준규·설연지 옮김, 창비, 2026.
천정환, 「창비와 '신경숙'이 만났을 때 - 1990년대 한국 문학장의 재편과 여성문학의

발흥], 『역사비평』 112, 역사문제연구소, 2015.

폴 리콥르, 『시간과 이야기 1』, 김한식·이경래 옮김, 문학과지성사, 1999.

필립 르죈, 『자서전의 규약』, 윤진 옮김, 문학과지성사, 1998.

Nicholas D. Paige, *Before Fiction*(2011), University of Pennsylvania Press.

3. 기타

김명환, 「『외판 방』의 문을 열기 위하여 - 김한수와 신경숙」, 『실천문학』 41, 1996.

김사인, 「『외판방』에 대한 몇 개의 메모」, 『문학동네』 3(1), 1996.

백낙청, 「『외판방』이 묻는 것과 이룬 것」, 『창작과비평』 1997.

변광배, 「오토픽션 - 위험한 장르?」, 『문학과사회』 131, 문학과지성사, 2020.

서영채, 「신경숙의 『외판방』과 1990년대의 마음」, 『문학동네』 24(1), 2017.

엄무웅, 「글쓰기의 정체성을 찾아서」, 『창작과비평』 170, 1995.

정은경, 「신경숙 표절논란에 대하여」, 『창작과비평』 159, 2015.

<Abstract>

Who is “I”, Narrating “This Story”?

– Centered around Shin Kyung-sook's Narrative Code in
Autobiographical Novel 《The Lone Room》

Jang, Key young

This study aims to analyze the self-referential narrative strategies and the functioning of the enunciative “I” in Shin Kyung-sook's novel 《*The lone room*》, exploring the space of autobiography constructed by the work and the reading conventions it generates. Since its publication, 《*The lone room*》 has been associated with various genres such as labor novels, after-story novels, novelist novels, and autobiographical novels. It has been interpreted as a work that foregrounds the “ambiguity” between fiction and fact, particularly through its self-definition as “a piece of writing that is neither fact nor fiction, but something in between.” This paper focuses on how this ambiguity serves as a narrative device that specifically invites readers to engage in a certain mode of reading.

To this end, this research draws theoretical foundations from Wayne Clayton Booth's and Seymour Benjamin Chatman's concepts of the “Implied author/Implied reader,” Jean Paul Gustave Ricœur's “Triple Mimesis,” and discussions on “Autofiction.” Particularly centered on the external and internal structures of 《*The lone room*》, the analysis examines how the “I” within the work traverses and constructs the levels of narrator, character, and author. In this context, the “I” in the work functions not merely as a simple first-person narrator but also suggests an

identity with the actual author without ever fully confirming it. This paper posits that such self-referential strategies do not erase the distance between the real author and the narrator but rather transform into an effect of “authenticity,” producing a code that prompts readers to interpret the narrator “I”’s writing as an autobiographical confession of the real author.

Furthermore, this study critically examines existing discussions on the ethics of representation that reduce representation to the solitary act of the author. Through Ricoeur’s concept of mimesis III, it argues that representation is not completed by the author’s output, but rather is finalized within the reader’s act of reading. Thus, the autobiographical nature of *《The lone room》* is understood not as determined by whether the actual author provides a self-confession, but as an effect formed through the combination of the enunciative markers organized by the implied author and the reader’s reading actions.

Key words: Shin Kyung-sook, *The lone room*, Autobiographical novels, Self-representation, “I”, Triple mimesis, Implied author, Implied reader, Authenticity

투 고 일: 2026년 5월 18일

심 사 일: 2026년 6월 8일

게재확정일: 2026년 6월 23일

수정마감일: 2026년 6월 28일